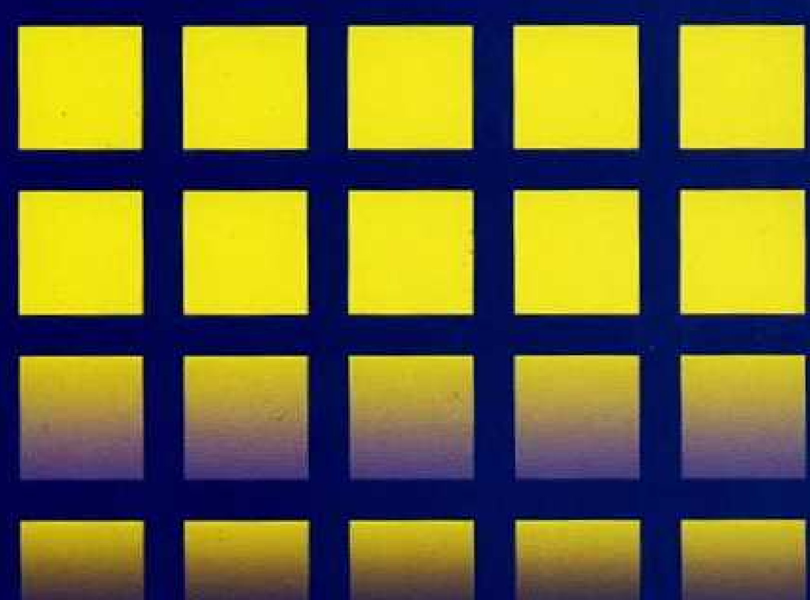
أدبيات

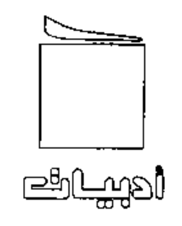
موسوعة النظريات الأدبية

الدكتور نبيل راغب





الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان



موسوعة النظريات الأدبية

الدكتور نبيل راغب



الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان

١٠ (أ) شارع حسين واصف ، ميدان المساحة ، الدقي ، الجيزة ، مصر

يطلب من : شركة أبو الهول للنشر

٣ شارع شواربي بالقاهرة ت : ٣٩٣٤٦٠٨ ، ٣٩٢٠٦١٩

١٢٧ طريق الحرية (فؤاد سابقا) ، الشلالات ، الإسكندرية ت : ٤٩٢٤٨٣٩

الطبعة الأولى ٢٠٠٣

رقم الإيداع ٢٠٠٢/١٤٦٣٩

الترقيم الدولي ISBN ٩٧٧ - ١٦ - ٠٦٦٦ - ٢

طبع في دار نوبار للطباعة ، القاهرة


أدبيات
موسوعة النظريات الأدبية

إشراف الدكتور محمود علي مكي

أستاذ الأدب الأندلسي - كلية الآداب بجامعة القاهرة
وعضو مجمع اللغة العربية

إهداء

إلى النّاقد العَربيِّ الكَبير ،

الأستاذ البَشير القمريّ ،

الذي كانت هذه الموسوعة

ثمرةَ حماسِه الرّائع لها .

نبيل

المحتويات

مقدمة

تعاني حياتنا الثقافية بصفة عامة ، والأدبية والنقدية بصفة خاصة من اختلاط المفاهيم ، وعدم ضبط المصطلحات المستخدمة وغياب الأسلوب العلمي في التفسير والتحليل والتقييم ، مما أثر على الدور الريادي والقيادي الذي يتحتم على النقاد أن يقوموا به في صياغة العقل العربي المعاصر . ذلك أن دور الناقد لا ينحصر في مجال النقد الأدبي والفني فحسب ، بل يشمل أيضًا شق القنوات الثقافية والحضارية التي يجب أن تتدفق فيها التيارات الفكرية المتجددة صوب آفاق العصر .

فلا شك أن هناك ما يشبه الفوضى النقدية والأدبية التي تدخل الإبداع الأدبي العربي في متاهات جانبية وطرق مسدودة وحلقات مفرغة ، تمنعه من التعمق والتواصل والاستمرار ، وإبراز هويته القومية والإنسانية في مواجهة الآداب المعاصرة . وهي الفوضى التي جعلت دور النقاد هامشيا إلى حد كبير . وعندما شرعوا في البحث عن دور يلفت الأنظار إليهم انقسموا إلى فريقين : فريق يصيح بأن معظم النقد الأدبي السائد في العالم العربي ، مستورد من أوربا وأمريكا ، وأن النقاد مترجمون وناقلون فشلوا في إيجاد نظرية عربية أصيلة نابعة من تراثنا ومعبرة عن خصوصيتنا . وفريق آخر يقف في تناقض حاد مع الفريق الأول ويتهمه بالانغلاق واجترار الذات بدعوى الحفاظ على ملامح الهوية العربية المستقلة الرافضة لكل أشكال التبعية ، في حين أنه يتعثر في كهوف الماضي المعتمة ، ويعزل نفسه عن تيارات الحياة المتجددة في عصر أصبح فيه العالم قرية كونية صغيرة ، وأصبحت فيه العزلة إما مستحيلة أو

حميتة .

وكعادتنا في ممارسة التفكير القبلي الذي لا يرى في الحياة سوى الأبيض والأسود ، ولا يدرك درجات اللون والضوء والظل التي لا تحصى بينهما ، فإننا لم نزل مغرمين بالمواقف الحدية : إما « مع » أو « ضد » . فالمتحمس للتراث النقدي العربي لا يرى سواه ، ويرفض ما عداه ، والمنبهر بنظريات النقد العالمي يرفض أية إطلالة ، ولو عابرة ، على التراث المحلي أو القومي لإيمانه باستحالة إقامة الجسور بينهما . ولم يحدث أن التقى الفريقان على أرض مشتركة ، نتيجة للتطرف الفكري الذي جعل كل فريق منهما يتحمس لتيار لم يصنعه ، ولم يشارك فيه بجديد . بل إن المفارقة الساخرة تبلغ قمتها عندما يتفوق حماس الفريقين سواء للتيارات القومية أو التيارات العالمية على حماس صانعي هذه التيارات أنفسهم ، سواء القدامى منهم أو المحدثين .

وفي خضم هذه الفوضى نسينا أو تناسينا أن النقد الأدبي أصبح علمًا عالميًا غير مرتهن بنزعات قومية أو محلية معينة ، وذلك على النقيض من الإبداع الأدبي الذي تكمن عالميته في محليته . فعندما تظهر نظرية نقدية في فرنسا مثلاً ، فإن تطبيقها لا يقتصر على الأعمال الأدبية الفرنسية . بل إن أصحاب النظرية أنفسهم على استعداد للتخلي عنها إذا استنفدت أغراضها ، أو ثبت عجزها عن المواصلة والاستمرار نتيجة لظهور نظرية أخرى تفوقت عليها في قوة دفعها ، ومواكبتها للتطورات الأدبية المستجدة في الساحة وهو ما حدث للنظرية البنيوية التي صالت وجالت وانتشرت أكثر من أية نظرية نقدية وأدبية سابقة ، لكنها عندما تجاوزت حدها في التركيز على حتمية البنية التي تحولت إلى قالب جامد وصارم يكاد يعوق نمو العمل الأدبي وتطوره وانطلاقه إلى آفاق جديدة ، تخلى عنها روادها بلا أي حرج أو حساسية ، بحثًا عن نظرية تخرجهم من النفق المظلم الذي دخلوه ، من هنا ظهرت النظرية التفكيكية التي لم تكتف بتفكيك هذه البنية الصارمة بل فجرتها تمامًا ، وأعلن رولان

بارت رائد البنيوية في أواخر الستينيات من القرن الماضي بمنتهى الصراحة والموضوعية أنه تحول إلى التفكيكية بعد أن فقدت البنيوية جدواها . أما نقادنا العرب الذين تربوا في أحضان البنيوية منذ الستينيات ، فقد واصلوا حماسهم المتأجج لها حتى مطلع الألفية الثالثة بصفتهم تلاميذها النجباء الذين اعتادوها ولا ينوون التخلي عنها ، فليس هذا من شيم العربي الأصيل !

وتتجلى الحيرة العربية في مواجهة التطورات الفكرية العالمية سواء في مجال النقد الأدبي أو في العلوم الإنسانية بصفة عامة ؛ في الموقف العربي تجاه تيارات الحداثية وما بعد الحداثية ، مما يدل على أن العقل العربي فقد القدرة على استيعاب هذه التطورات والتعامل معها من موقف الندية المدركة لمعطيات العصر ، وليس من منطلق الحماس الأجوف أو التعصب الرافض . فقد أثارت نظريات الحداثية في الفكر العربي الحديث والمعاصر ، ولا تزال تثير جدلاً شديداً بين أنصارها وخصومها بنفس المنهج القبلي والحزبي . فأنصار الحداثية الغربية يؤمنون بأنها الدافع وراء التقدم الحضاري والسياسي والاجتماعي والعلمي والفني والأدبي والنقدي الذي شهده الغرب . ولذلك يتحتم تطبيق نظرياتها واقتباس ممارساتها والسير على نهجها . أما خصوم الحداثية فيرون أنها في كثير من توجهاتها مضادة للقيم التراثية التي يمكن تحديثها وإحياؤها والاستغناء بها عن نظريات الغرب .

وانغمس المفكرون والنقاد العرب كعادتهم في النقاش التقليدي لإشباع براعتهم في الجدل والمحاجاة ، وإذ بالدوائر الفكرية والأدبية والنقدية في الغرب تفاجئهم بصياغة تيار فكري وأدبي ونقدي جديد ، أطلق عليه « ما بعد الحداثية » ، وينطوي على نظريات متنوعة في شتى مجالات الحياة ، أشهرها تلك التي وظفها الأدباء في أعمالهم ؛ وابتكر لها الدارسون والنقاد مناهج نقدية تختلف تمامًا عن المناهج السابقة . وهي مناهج تشن هجومًا مركزًا ومتواصلاً على قيم الحداثية الغربية ونظرياتها ، وتعلق بصراحة وموضوعية

أن المشروع الحداثي الغربي قد سقط نهائيًا بعد أن استنفد أغراضه ، وفقد جدواه ، وأخفق في تحقيق وعوده . والتيارات التي اجتاحت القرن العشرين خير دليل على ذلك ، فقد ظهرت فيه أعتى النظم الشمولية والسلطوية ، وبرزت فيه الأيديولوجية العنصرية للنازية والفاشية ، والتي ركب موجتها بعض الأدباء والنقاد ، وعجز البعض الآخر عن التصدي لها ، ودفع الثمن غاليًا إما من حياته أو من حريته أو من استقراره في وطنه وهربه إلى بلد آخر بعيدًا عن البطش الديكتاتوري .

كذلك تحكمت التكتلات التجارية والمصالح المادية للقوى العظمى في قضايا الحرب والسلام بين الدول والأمم ، وظهر التطرف في ممارسة الفردية على حساب المجموعة . كما أسيء استخدام العلم والتكنولوجيا ، فأصبحا مصدر تهديد للإنسان ، بدلاً من أن يحلا مشكلاته ، ويشبعا حاجاته الأساسية . وجرف الطوفان المادي في طريقه القيم الروحية والمعنوية والأدبية ، ووقف الأدباء والنقاد حيارى وعاجزين عن القيام بدور إيجابي ملموس وسط قيود الحداثية وضغوطها الجاثمة على كواهلهم .

من هنا كان الانفجار الذي عرف باسم ما بعد الحداثية بهدف ضرب قيم الحداثية في الصميم ، والتي تحولت إلى أنساق فكرية وأدبية مغلقة اتخذت شكل مذاهب وأيديولوجيات سياسية واجتماعية جامدة ومنغمسة ، كأنها حقائق أزلية . ولذلك دعت ما بعد الحداثية إلى تحرير الإنسان من قبضة الشمولية السياسية والاجتماعية والأحادية الفكرية ، وتأكيد حقه في اختيار مصيره وتحديد مساره في الحياة . وبالطبع وجد الأدباء والنقاد فرصة ذهبية في هذا المناخ الفكري والفني الجديد لهجر كل الأنماط والأساليب الأدبية الحداثية التي تحولت أيضًا إلى أنساق مغلقة . وبعضهم لم يكتف بالهجر بل أعمل فيها معاول الهدم ليس على مستوى المضمون الفكري فحسب ، على مستوى الشكل الفني أيضًا ، لدرجة أنه لم يعد من السهل الإلمام بفكر ما بعد الحداثية

ومقولاته الرئيسية لأنه ليست هناك نظرية عامة لما بعد الحداثية لسبب بسيط وهو أنها هي نفسها ضد صياغة النظريات العامة . ولذلك فإنه كثيرًا من المواقف المؤيدة أو الرافضة لما بعد الحداثية ، لا ينهض في الواقع على دراية عميقة بمقولاتها ، وإنما من خلال صورة عامة لها ، أو انطباعات شخصية عابرة عنها .

وقد أدى ظهور تيار ما بعد الحداثية إلى النقاش والجدل والمحاجاة المعتادة بين المثقفين العرب . فمنهم من تساءل : نحن لم نحقق الحداثية حتى الآن ، كما وضعها منظروها ومارسها أصحابها في الغرب ، فما لنا نحن وتيار ما بعد الحداثية التي يرى فيها هذا الفريق أنها مشكلة تخص أهل الغرب ولا علاقة لنا بها . وهناك فريق آخر من المثقفين العرب يرى أن من المهم للغاية تحليل فكر ما بعد الحداثية تحليلاً دقيقًا ، لأن دروس التاريخ تؤكد أن الأفكار التي تبدو في البداية مجرد أفكار فلسفية ومضامين أدبية ، عادة ما تصبح بعد ذلك أفكارًا سياسية عملية تؤثر في السياسة الداخلية للدول ثم في سياساتها الخارجية ، وهكذا نتكلم كثيرًا عن آخر التيارات المتدفقة في الغرب ، ثم نكتفي بالكلام ولا نتخذ خطوة ملموسة تجاهها .

هذا التحول من البنيوية إلى التفكيكية ، ومن الحداثية إلى ما بعد الحداثية ، هما مجرد نموذجين من النماذج السبعين التي وردت في هذه الموسوعة ، للتدليل على الحيوية والديناميكية اللتين يتمتع بهما العقل الغربي . أما نحن فمصابون بالركود والاستاتيكية ، ومكتفون بموقف المتفرج أو المتكلم على أحسن الفروض ، برغم إدراكنا أننا جزء من الإنسانية الكبرى ، وعلينا أن نؤدي دورنا فيها بحيث ننتقل من دور المفعول به إلى دور الفاعل .

ولكي نؤدي هذا الدور لا بد أن نواجه بصراحة وموضوعية السلبيات والمعوقات التي تعتور حياتنا الأدبية والثقافية . منها على سبيل المثال أننا لا نملك في حياتنا الأدبية نظريات أو توجهات متبلورة نابعة من تجاربنا الإبداعية .

وإنما لدينا أحزاب أدبية فحسب ، هي في حقيقة أمرها مجرد أصداء خافتة ومترددة لبعض النظريات التي وردت في هذه الموسوعة . وبرغم وجود هذه الأحزاب ، فإن الفكر الفاشي المتعسف هو المسيطر ، لأنها أحزاب أو قبائل لا تلتقي أبدًا على أرض مشتركة من أجل إنتاج رؤى إبداعية خصبة ، ومنظومات نقدية متبلورة ، في حين أن هذه الموسوعة أثبتت أن هذا الكم الضخم من النظريات الأدبية يشكل في النهاية شبه منظومة أدبية ونقدية متكاملة برغم التنافر بل والتناقض الذي يبدو فيما بينها . إنه تناقض الحيوية والديناميكية والتغيير الدائم للمسارات الفكرية والفنية كي تنطلق إلى الآفاق المنشودة .

والتناقض ليس السمة الوحيدة التي تميز العلاقات والتفاعلات بين هذه النظريات ، بل هناك أيضًا عوامل التداخل والتكامل والتطوير والمواكبة والمتابعة ، مما يجعل من هذه النظريات نسيجًا إبداعيًا ونقديًا ممتدًا عبر العصور ، ابتداء من الكلاسيكية الإغريقية القديمة التي قننها أرسطو في كتابه « فن الشعر » وحتى آخر تيارات ما بعد الحداثية التي عبرت الألفية الثالثة بعد الميلاد . ولو كان التفكير الفاشي أو القبلي أو الحزبي هو الذي يحكم العلاقات والتفاعلات بين هذه النظريات ، لما تولد هذا الكم الضخم من بينها ، ولتحولت إلى قوالب جامدة أو جزر منعزلة ، يغني فيها كل ناقد على ليلاه . وخاصة أنهم يدركون جميعًا أن أية نظرية في الفن أو الأدب لا تصاغ لكي تسري إلى الأبد ، فهي مجرد اجتهاد قد يجيبه اجتهاد تالٍ وهكذا .

ولذلك فنحن لا نقدم هذه النظريات في هذه الموسوعة لكي نسارع بمحاكاتها وتطبيقها على أعمال أدبائنا ، وإنما نقدمها بصفتها اجتهادات يمكن الاستفادة بها وتوظيفها بالأسلوب الذي يناسبنا . ولا يهمنا تعريف النظرية وتوصيفها في حد ذاتها حتى نذاكرها ونستذكرها كالتلاميذ النجباء ، وإنما ما يهم هو ما نستطيع أو لا نستطيع أن ننجزه عمليًا بها . ذلك أن التعريف المفرط

في ضيقه ، يؤدي إلى تجاهل أوجه شبه هامة بين مختلف النظريات ، ويعوق عملية تحليل الأعمال الأدبية ونقدها من منظور عميق وشامل وباحث عن آفاق جديدة .

من هنا كانت هذه الموسوعة أشمل بكثير من مجرد رصد وتسجيل لظهور هذه النظريات وملامحها وتفاصيلها وأعلامها وروادها ومراحلها وتراجعها أو اندثارها ، وإنما كتبت هذه المعطيات من وجهة نظر نقدية وتحليلية لتلقي الأضواء الفاحصة على مناطق التداخلات والتفاعلات بين هذه النظريات ، لدرجة أن النقد الأدبي العالمي عبر العصور كان يبدو في بعض أجزاء هذه الموسوعة وكأنه منظومة واحدة ، متكاملة ، بل ومتناغمة برغم التنافر الذي يبدو ويتكرر بين ألحانها وأنغامها . فليست هناك نظرية أدبية إلا وتحمل في طياتها إشارات إلى نظرية أو نظريات أخرى . وحتى النظريات التي يبدو أنها اندثرت وأصبحت في ذمة التاريخ ، نجدها وقد تحولت إلى سماد في التربة الأدبية والنقدية ، أو إلى عصارة امتصتها النظريات الجديدة اليافعة لتواصل الإخصاب والإثمار . ولذلك سرعان ما كان يخمد غبار المعارك المحتدمة بين النظريات الجديدة والنظريات القديمة ، ليظهر في الميدان رواد وقادة جدد ليواصلوا المسيرة التي بدأها من سبقوهم .

لقد آن الأوان في عالمنا العربي لإدراك هذه الروح الحضارية التي ترى في الجدل أو الصراع العقيم مضيعة للفكر والوقت والجهد ، وتهدف دائمًا إلى التفاعل الإيجابي المثمر . إننا نتحدث كثيرًا عن الأصالة والمعاصرة ، في حين أننا لم نتخذ خطوات مادية ملموسة تجاه بلورة هذه أو تحقيق تلك . ويبدو أننا مغرمون بافتعال صراعات أو تناقضات بين الأصالة والمعاصرة ، أو بين القومية والعالمية ، حتى نبدو منهمكين في معارك - لكنها وهمية - دفاعًا عن تراثنا وماضينا وحاضرنا ومستقبلنا وهويتنا وكياننا ، خاصة في مواجهة تيارات العولمة التي تسعى لإغراق كل العالم والتضاريس المحلية والقومية .

والدليل العملي على ذلك : المعارك التي افتعلناها بين أنصار الفصحى وأنصار العامية ، بين المدافعين عن الشعر العمودي والمعجبين بالشعر الحر ، بين المتعلقين بأهداف القديم والمتطلعين إلى آفاق الجديد . . . إلخ . في حين أن العبرة في النهاية ليست رهنًا بهذه التوجهات أو تلك ، وإنما بالقدرة على إبداع أدب حقيقي يفرض نفسه على الساحة ، ويتخذ من كل هذه التوجهات والأساليب ، مجتمعة أو منفردة ، مجرد وسائل أو أدوات للإبداع ، كما فعل شكسبير على سبيل المثال .

إن هذه الموسوعة تسعى لأن تضع بين يدي الناقد أو المتذوق للأدب أو المثقف بصفة عامة ، إنجازات السابقين من النقاد والمفكرين والمنظرين والفلاسفة عبر العصور . وهي الإنجازات التي تبلورت في هذه النظريات السبعين ، وأصبحت من تراث الأدب الإنساني ، بل واجتهادات وأدوات جاهزة لمن يستخدمها في فتح نوافذ جديدة تطل على أدبه المحلي والقومي .

إنها بانوراما نقدية شبه شاملة ، ويمكن أن تحفز أدباء العربية ونقادها إلى تلمس طريقهم بين شعابها لعلهم يجدون للأدب العربي ، القديم منه والحديث ، مسارات يشقها على خريطة الأدب العالمي .

القاهرة في ٢٠ / ١٠ / ٢٠٠٢ نبيل راغب

الاحتفاليَّة (الكرنفالية)

Carnivalism

كانت نظريَّة الاحتفاليَّة أو الكرنفاليَّة من ابتكار المفكر والناقد الروسيّ (السوفييتي) المعاصر ميخائيل باختين ، الذي أقام بها البناء التَّنظيري والنَّقدي لمفهوم المهرجان أو الكرنفال أو الاحتفالية الشَّعبيَّة . وكانت القاعِدة التي انطلق منها لبلورة هذا المفهوم ، هي دراسة نقديَّة رائِدة له عن الروائيّ الرّوسي دستويفسكي ، صدرت عام ١٩٢٩ بعنوان « إشكاليات الشّاعريَّة عند دستويفسكي » . ثم دراسة أخرى له عن الروائي الفرنسي الساخر فرانسوا رابيليه François Rabelais ، والذي عاش في القرن السابع عشر ، وكتب مجموعةً من الأعمال الروائية المتفجرة بالسُّخرية والتهكُّم والانتقاد والخيال الذي يعري الواقع الذي اعتاده النّاس ، وصدرت المجموعة في مجلدين : الأول سنة ١٥٣٣ بعنوان « بانتاغوريل » Pantagruel ، والثاني سنة ١٥٣٥ بعنوان « غارغانتوا » Gargantua . أما دراسة باختين فكانت بعُنوان « رابيليه وعالمه » .

من هذا المنطلق النَّقديّ الأدبيّ الروائيّ ، استلهم باختين مفهومه الرئيسي عن الاحتفالية من بحثه في أنواع الأداء التلقائي الذي قد يصل إلى حد الاحتراف لكنَّه لا يفقد طبيعته العشوائية أبدًا .

وقد مارست مُعظم الشُّعوب في مُعظم العصور هذه الاحتفاليات في

مواسم الزراعة والحصاد ، وتحوُّلات الفصول وأعياد القديسين والمُناسبات الدينية أو الوطنية العديدة ، بل إن هذه الاحتفاليات كانت المَهْد الذي ولد فيه المسرح الإغريقي ، والذي لا يزال يفرض تأثيرَه على المسرح العالمي حتى الآن برغْم مرور ما يقرب من خمسة وعشرين قرنًا على بداياته المبكِّرة .

وقد تولَّدت فنونُ التَّهكُّم والسُّخرية والفكاهة والهجوم الانتقادي من هذه الاحتفاليات ، حيث كانت التَّقاليد أو الأعراف المتوارثة الشَّفاهية تسمح بالخروج عن التَّقاليد العادية ، فيستمتع المشاركون فيها بعطلة بعيدًا عن الواجبات والمسئوليات ، وينطلقون في حالة من النَّشوة والعَرْبدة ، يأكلون ويشربون ويسكرون ويرقصون بلا حدود . وقد تستمر الاحتفاليَّة عدة أيام بلا نوم تقريبًا ، وينتهز المشاركون هذا النوع من التسيُّب أو التجلي للسخرية من المُتسلِّطين عليهم والمتحكِّمين فيهم سواء أ كانوا من الملوك أم الأباطرة أم الأفراد أم النبلاء أم رجال الدين ، الذين يبدو أنَّهم كانوا مرحِّبين بهذه الظواهر المؤقَّتة كنوع من التنفيس عن المكبوت داخل النفوس ، خاصَّة أن الأمور كانت تعود إلى مجاريها المعتادة وسيرتها الأولى بمجرد انتهاء هذه الاحتفاليات ، التي غالبًا ما تترك ذكريات جميلة يسترجعُها المشاركون فيها بين حين وآخر .

ومن الواضح أن باختين كان رائدًا في لَفْت نظر النُّقَّاد إلى أهمية هذه الاحتفاليات المحملة بالمعاني والدلالات الإنسانية والشَّعبية التي لا يمكن حصرها ، نظرًا لعشوائيتها وتلقائيتها ، وخاصَّة أنها تحتل منطقةً وسطًا بين الآداب والفُنون في صيغتها المعتمدة من النُّقاد والدارسين وبين الممارسات البشرية في الحياة العادية . بل إن الآداب والفُنون المعاصرة تسعى إلى استلهام هذه الأشكال الاحتفالية بكلّ تلقائيتها وعفويَّتها بل وعشوائيتها ، كي تحطم بها القيود والقوالب التي يمكن أن تَعوق تطوُّرها وانطلاقها ، وكأنها بذلك

تحاول الرجوع إلى منابعها الأولى الصافية حتى تُجدد حيويتها ، ولعل الدّوامات التي أحدثتها تيارات ما بعد الحداثة كانت من نتائج هذا التوجه المعاصر .

وكان باختين قد استحدث مفهومه عن الاحتفالية من خلال دراسته لروايات دستويفسكي ، ثم قام بتطبيقه عليها من خلال ثلاثة معايير تبلوره . ويتمثّل المِعيار الأول في أن الحاضر الحي المعيش بالفعل هو القاعِدة التي ننطلق منها لفهم الواقع الراهن وتقييم معطياته وتشكيل ملامحه ؛ ذلك أن الماضي ليس قضيتها برغم أن جذورها تكمُن فيه . أما المعيار الثاني فيتمثّل في أنّها لا تعتمد على الأساطير والخرافات والتّهاويم ، لأنها تتّخذ من التجربة الحية والخِبرة المعيشة مصادر للابتكار الحر والإبداع الذي يستكشف الآفاق الجديدة . أما المعيار الثالث فيؤكد رفضها للتوجه الأحادي الجانب أو الفكر المفروض على العقل البشريّ ، فهي ترحب بتعدد الأساليب واختلاف الأصوات مهما بلغ التّضاد أو التّناقُض فيما بينها ، وفي هذا تكمن حيويتها وخصوبتها وتجددها . وفي كتابه « الخيال الحواري » يوضح باختين أن الاحتفالية تتيحُ للطاقات الدفينة في الطّبيعة البشرية أن تكشف عن نفسها بلا مواراة أو زيف ، وذلك بخروجها عن الأنماط والقوالب السّائدة ، فليست لديها أية حساسية إذا اتهمت بالشُّذوذ .

ويرى باختين طاقةً روحية ونفسية في الاحتفاليَّة ، في إمكانها أن تغير العالم وأن تدفع النّاس إلى آفاق لم يبلغوها من قبل . ويعتبرها أيضًا تمرُّدًا تمثيليًا على الأوضاع القائمة من جانب العناصر الدنيا من البشر الذين ينغمسون في لحظة التّمرُّد في ملذّات الجسد من طعام وشراب وغيرهما . لكنها لا تهدّد القيم الأخلاقية الراسِخة لأنها لا تعدو أن تكون مجرد تجاوزات مؤقتة ، واختراقات عابِرة تنفس عن الكبت الذي يتراكم مع الأيام ، وفي

الوقت نفسه تعري الواجهات المزيَّفة للمجتمع المهذَّب المُغرم بالمظهر على حساب الجوهر ، والأقنعة الزاهية البراقة التي يُخفي بها وحشيَّته وعفنه وعبثيته . ويستشهد باختين بالروائي الفرنسي الرائد رابيليه الذي استلهم هذا المزاج أو الأداء أو الأسلوب ليكون إطارًا شكليًا ومنهجًا سرديًا للتهكُّم الأدبي من الأنماط الاجتماعية والمواقف التقليدية . واستخدم باختين مصطلح « خلع التيجان » من على رؤوس النبلاء والأرستقراطية والكهنوت لتحقيق الهدف من هذا الأسلوب الساخر التَّهكمي الذي لا يؤمن بأن هناك إنسانًا يعتبر ذاتًا مصونة لا تُمسّ . وحدَّد باختين الأدوات المستخدمة في تحقيق هذا الهدف بأنها تتمثَّل في السُّلوك الغريب الخارج عن المألوف ، والتَّنكيت اللاذع ، والمحاكاة السّاخرة ، وإبدال الدنيوي بالمقدَّس ، والهُبوط بالمحترم إلى مستوى الحقير . باختصار قلب الأوضاع المعتادة والمألوفة رأسًا على عقب حتى تبدو في ضوء جديد تمامًا .

وانتشرت نظريَّة باختين بين النُّقاد في مجال تحليل أعمال أدباء اشتهروا بروح السخرية ونزعة التهكُّم مثل الروائي الرائد سيرڤانتس في إسبانيا ، وتشارلز ديكنز في بريطانيا ، وجون شتاينبك في الولايات المتحدة ، وماركيز في كولومبيا وغيره من أدباء أمريكا اللاتينية . لكن الآداب والروايات الشعبية التقليدية التي ركز عليها باختين دراساته النقدية والتحليلية ، تضاءل وجودها في أواخر القرن العشرين عندما اتَّجهت الرواية إلى آفاق طليعيَّة وتجريبية من نوع جديد ، وأدارت ظهرها لاستلهام الأشكال الشَّعبية المشحونة بروح التهكُّم والسُّخرية ، ولذلك نأت عن روح التاريخ التي هي أقرب ما تكون لروح الاحتفالية الشَّعبية . وبرغم ذلك فإن الأدوات التحليلية والتفسيرية التي بلورها باختين من خلال نظريته الاحتفالية ، لا تزال قادرةً على سبر أغوار مناطق بعينها من الآداب والفنون المعاصرة وإبداعاتها التي تحرص على جسٍّ

النَّبض الإنسانيّ .

ومن يتتبَّع منهج النقد الأدبي عند باختين يدرك أن فكرة الاحتفالية لم تكن نبتة غريبة في تربته الفكريَّة والنَّقديَّة . فقد أخذ على عاتقه – ومعه مدرسته من النقاد – أن ينقد النظرية الشَّكليَّة من داخلها بحثًا عن نظرية جديدة للأدب تواكِب النِّظام السوفييتي ، وتؤمن بأن الأدب له أساسٌ اقتصاديٌّ واجتماعيٌّ راسخ في الوجدان الشعبيّ ، خاصَّةً الطَّبقات الكادِحة ومحدودة الدخل ، وبأنه جزءٌ من الأنظمة الدالة الأيديولوجية ، وتجسيد لروح التاريخ الكامنة في البنية التحتية للعمل الأدبي ، مع الاعتراف باستقلال ما للبنية الفوقية ، وبخصوصية العمل في حد ذاته .

وفي كتاب باختين « علم الجمال ونظرية الرواية » يتَّضح التَّقاربُ بين نظريته في الرواية ومفهومه للاحتفالية . فالرواية عنده هي الكيان الذي تلتقي فيه مستوياتٌ متنوِّعةٌ من اللُّغة ، وهو ما يسميه تعدُّد الأساليب ، وتعدُّد اللُّغات ، وتعدد الأصوات . مما يُحتِّم على الناقِد أو دارس الأدب أن يحدِّد « نمذجة » للأقوال التي تتكوَّن منها الرواية ، مثل القص الأدبي المباشر وتحول الأشكال المختلفة للقص الشَّفهي التقليدي أو القِصَّة المباشرة ، والتحوُّل الأسلوبي الذي يطرأ على الأشكال المختلفة للقص المكتوب الجاري الذي لم يكتمل أدبيًا وفنيًا مثل الرسائل والسير الذاتية . . . إلخ ، وكذلك الأشكال الأدبية المختلفة التي لا تنتمي إلى الفن الأدبي مثل لجوء المؤلف إلى كتابات أخلاقيَّة وفلسفية ، واستطرادات وإعلانات خطابية ، وتقارير علمية ، وأوصاف أنثروبولوجية . . . إلخ ، وأيضًا أقوال الأشخاص التي تتميَّز بالتفرُّد الأسلوبي .

لقد فتح باختين الطريق أمام دراسة النَّص الروائي بمستوياته اللغوية المختلفة التي تنهض على تعدُّد الأساليب ، وتعدُّد الأصْوات ، على أساس أن النَّص

الروائي نظام دال ومُعبِّر عن أنظمة أيديولوجية واجتماعية وثقافية ، وهو نفس المنهج النقدي الذي طبقه على مفهومه للاحتفاليَّة الحافلة بكل هذه العناصر ، وفي مقدِّمتها تعدُّد الأساليب وتعدد الأصوات ، ورفض كل ما من شأنه حبس روح التاريخ والشعب في قناة واحدة ومسار مُحدَّد ، ولذلك اصطدم باختين بالمنهج السوسيولوجي الميكانيكي الذي ساد في الفترة الستالينية ، ومع ذلك استمر يعمل بلا توقُّف ، برغم ما لاقاه من مضايقات في ممارسة أبحاثه وتدريسه لطلبته في « معهد موسكو للأدب العالمي » . لكن الغرب عرفه في الستينيات ، فاشتهر أكثر فأكثر في بلده نفسه ، خاصَّةً بعد ما سمي « بالانفراج » ، حيث تصاعد الاهتمام بأعماله النقدية الرائدة ، خاصَّةً عن دستويفسكي ورابيليه ، فطبعت أعماله كلها ، ورسخت شهرته كأحد أعلام النَّقد الأدبي العالمي المُعاصر .

الأخْلاقيَّة

Ethics

تعدُّ محاورة « الجمهورية » لأفلاطون أول منظور أخلاقي للأثر الذي يمارسه الشِّعر والفن في المدينة الفاضلة كما يراها أفلاطون . وتصور « الجمهورية » مجتمعًا لا تُتركُ فيه إدارةُ دفَّة الحياة للصُّدف أو للهوى المتقلِّب . فالحياةُ الخيِّرة أو الأخلاقيَّة الصَّحيحة للفرد لا يمكن أن تتحقَّق إلا في مجتمع منظَّم أحسن تنظيم ، وهو مجتمع يحكمه الحكماء أو الفلاسفة الملوك كما يسميهم أفلاطون ، والذين يبتغون في حكمهم سعادة جميع أفراده ، معتمدين في ذلك على قدرة العقل التي يمتلكها الإنسان ، ويوجه بها حياته على نحو من شأنه تحقيق غاياته الأساسية . وفي استطاعة المعرفة التي يمنحها العقل للنّاس – ويقصد بها أفلاطون معرفة ما هو خير وأخلاقي فعلاً للناس – أن تنقذهم من التخبط الذي يميز أنواع الاختيارات العمياء القصيرة النظر ، التي تدمر نفسها بنفسها في النهاية .

وعلى الرغم من أن « جمهورية أفلاطون » كتبت منذ أكثر من ثلاثة وعشرين قرنًا ، فإنها لا تزال تمارس تأثيرها على كل النظريات الأدبية التي تناولت العُنصر الأخلاقيّ بمختلف الأساليب والمعالجات ، وذلك برغم أن اقتراحات أفلاطون بشأن الشِّعر والأدب والفن ، غير مستساغة أو مقبولة بوجه عامّ عند هذه النظريات . فهي اقتراحات تتراوح بين الغموض والتَّزمُّت والديكتاتورية من خلال وضع برنامج بالغ القسوة والصَّرامة لتنظيم الفن .

فهناك فقرة مشهورة في محاورة « الجمهورية » ، يُنَبِّئنا فيها أفلاطون بما يرى من إجراء ضروري لاتِّخاذه ضد أي فنان يرفض الخضوع للتَّنظيم الاجتماعي الذي يفترضه : « علينا أن نعلنه كذلك بأن أمثاله لا يسمح بوجودهم في دولتنا ، إذ إن القانون يحظر ذلك ، وهكذا سنقوم بترحيله بعد أن نسكب على وجهه العطر ونزيِّن جبينه بالأكاليل ، إلى دولة أخرى . »

ولا يطردُ أفلاطون جميع الفنانين من جمهوريته ، كما هو شائع عنه في بعض الأحايين ، بل هو يطرد الفنانين الذين لا يضعون فنَّهم في خدمة الجمهورية ، والذين يتكلَّم عنهم بهذه السخرية المريرة والاحتقار الشديد والتهكُّم القاسي . ومن الواضح أن أفلاطون ، في دفاعه الحارّ عن حياة العقل ، قد هاجم كثيرًا من مظاهِر الحُمْق والشر والانحراف ، لكنه احتفظ للفنانين بأعنف هجماته ، ربما لاعتقاده بأن أسلحتهم من أقوى الأسلحة تأثيرًا في الجماهير ، سواء بالسلب أو بالإيجاب . فهو يأخذ الفنون مأخذ الجِدّ الشَّديد ، فقد كانت فنون الأدب والموسيقى والرَّقص مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالعقيدة والتعليم والحياة اليومية بصفة عامَّة . وكان الشُّعراء الكلاسيكيون ، مثل هوميروس وهزيود ، مصادر أساسية للإيمان الأخلاقيّ والديني . ومن هنا كان التأثير الكاسح للفنون ، وهو تأثير – في نظر أفلاطون – سيِّئ في معظم الأحايين ، لأنه لم يكن دائمًا في خدمة « الجمهورية » ، وهو ما جعله يقترح اتِّخاذ أمثال هذه التَّدابير الصّارِمة ضد الفنانين بصفة عامَّة والشُّعراء بصفة خاصة . فقد صور هوميروس وهزيود جميع أنواع السّلوك الشّرير المنافي للأخلاق عند آلهة العصر القديم وأبطاله ، وبالتالي لا بد أن يكون تأثيرهما في الطِّفل الذي يسهل تشكيله تأثيرًا مفسدًا ؛ ولذلك رفض أفلاطون ترك الأطفال في جمهوريته ليعيروا أسماعهم لأيَّة قصة يرويها أي شخص ، وتتلقّى عقولهم – في معظم الأحايين – آراء مضادةً تمامًا لما تريد

الدولة أن يكونوا عليه حين يشبّون ويمسكون بمقاليد الأمور فيها .

وفي محاورة « القوانين » يُعْلن أفلاطون مباشرةً أنه يتحتم على الدولة ألا تقبل من الشِّعر إلا ذلك الذي يُشيد بفضائل الآلهة والأخيار من الناس . وعلى الذين يُدافعون عن الشِّعر ، ينبغي أن يثبتوا أنه ليس مجرد مصدر للذَّة ، بل هو مفيد للمجتمع والحياة البشرية . ويجب أن يخضع كل شيء لمنطق العقل ، خاصَّةً الانفعالات الهَوْجاء التي يمكن أن تكتسح في طريقها الأخلاق الخيِّرة . ولم يكن أفلاطون من الزُّهد بحيث يطالب بقمع الانفعالات تمامًا ، بل كان يطالب بتجنُّب التَّطرُّف أو التَّهوُّر الكفيل بالقضاء على حكم العقل ، وبالتالي الانحراف عن جادَّة الصَّواب . هنا يجب على الحُكْم الأخلاقي في مجال الفنون أن يفرض نفسه ، لأن الشِّعر يمكن أن يثير الجزء الخسيس في النفس ويغذيه ، وبذلك يعرِّض العقل ذاته للدَّمار ، ويفسد قدرة الفرد على الحكم الأخلاقي السَّليم .

ومن الواضح أن أسهل وسيلة لنقد الفن من منظور أخلاقي ، هو أن نوجه هذا النقد إلى مضمون العمل الفني . وأوضح السُّبل التي يمكن أن يوصم بها الفن بأنه غير أخلاقي ، هي أنه يعرض السُّلوك غير الأخلاقي دون أن يدينه مباشرة . لكن انتقادات أفلاطون لا تقف عند حدود المضمون الفكري للعمل الفنّي ، بل إنها امتدت لتشمل كلَّ أبعاد الإبداع الفنّي ، أي المضمون الفكري والشكل الفني وأساليب التعبير والسَّرد والصياغة . . . إلخ . ولذلك كان من الطبيعي أن يكون أفلاطون أول من طالب بفرض الرِّقابة على الإنتاج الأدبي والفنّي ، لأنه لا يثق في قدرة الشُّعراء والفنانين على إخضاع أعمالهم للنِّظام السَّليم الذي يحتمه المنطق العقلي ، ويتهمهم بأنهم يتغافلون عن المشكلات الكبرى المؤثِّرة في مصير المجتمع وسعادته ، لأنهم بصفة عامة لا يهتمون إلا باجتذاب الجمهور ، بل إنهم مخلوقات غير عاقلة ، ونشاطهم الخلاق ضرب

من الجنون ، لأنَّهم يتركون قيادهم للانفعالات الهوجاء - ومن هنا فإن أعمالهم ينبغي ألا تنشر على الجمهور ، إلا بعد أن يختبرها ويقرَّها المسئولون عن المجتمع . كما يجب ألا تتاح للفنان حرية تجربة قوالب وأساليب جديدة ، فما إن تتَّضح الجدوى الأخلاقية لقوالب معيَّنة ، حتى تحظر كل التجديدات .

ويميل أفلاطون إلى التَّوحيد بين القيم الأخلاقيَّة والقيم الجمالية ، لأنها تشترك معًا في النِّظام والانسجام ، وهذا صحيح إلى حد كبير . لكن عندما يتحوَّل النِّظام إلى كبت وقهر للبشر الذين يصبحون عندئذ مجرد تروس في آلته ، فلا يمكن أن يحتوي على أي نوع من الانسجام الذي يفترض بطبيعته أن يكون كل أفراد النظام منسجمين معه ، أي سُعداء به ، وليسوا مكبوتين أو مقهورين . لكن أفلاطون يبرر شرعيَّة هذا النِّظام على أساس أن كلَّ أنشطة المجتمع خاضعة للإشراف الاجتماعيّ ، فلماذا لا يخضع الفن بدوره لهذا الإشراف طالما أنَّه أحد هذه الأنشطة ؟ ولماذا يكون للفن امتياز خاصّ لا يناله أي نِظام آخر ؟ ولذلك يقول أفلاطون قُرب نِهاية محاورة « الجمهورية » ، إن الأمر خطير ، بل أخطر مما يتصوره معظم الناس ، إذ يتوقف عليه تحوُّل الإنسان إلى الخير أو الشر . من هنا يحتِّم أفلاطون مقاومة إغراء الشعراء لأنه لا يقل خطورة عن إغراء المال أو الشُّهرة أو الحياة نفسها ، خاصَّةً عندما يحض الشعر على إغفال العدالة والفضيلة .

وعلى الرغم من أن النظرية الأخلاقية في الأدب بدأت بأفلاطون ، لكنها تطورت عبر العُصور لدرجة أنها وقفت منه موقف الخصومة في أحايين كثيرة ، وذلك على سبيل التَّفرقة بين الإبداع الفنيّ بكل أعماقه وأبعاده وآفاقه الرحبة وبين الوعظ الأخلاقيّ بكل حدوده الضيقة ، التي فشلت في التأثير الحاسِم الإيجابيّ في سلوك المتلقّين . ذلك أن الحلال بيِّن والحرام بيِّن ، ومن يأخذ على عاتقه أن يعظ النّاس ليغير من سلوكهم ، عليه أن يعظ نفسه أولاً ، لأن

من يستمعون إليه ، يعرفون مسبقًا ما يريد أن يبشرهم به . أما الإبداع الفني الناضج والحقيقي ، فإنه أخلاقيّ بطبيعته ، دون وعظ مُباشر أو توجيه مدرسي ، بحكم أنه يسعى دائمًا لتعميق وعي الإنسان بنفسه ومجتمعه وعصره من خلال تجربة سيكولوجية وجماليّة وروحية ممتعة ، يرحب بها ويندمج فيها بكل جوارحه ، وتجعل منه إنسانًا جديدًا دون أن يلتزم بوضع التلميذ الجاهل أمام أستاذه العالم . ذلك أن الخيال الواسع الأفق للفنان ، عندما يسمح له بالانطلاق حرًّا ، يضفي على حياتنا رونقًا وجدة . أما في مدينة أفلاطون الفاضِلة ، فإن الفن خاضع للتراث التقليدي إلى حدٍّ كبير ، وهو تراث تعليميّ مباشر من شأنه أن يجعل الممارسة الأدبية والفنية ذاتها ، مملّة وثقيلة على النفس ، وبالتالي ذات تأثير مضاد تمامًا للتأثير المنشود . وإذا اقتصر دور الشعر على مَدح الآلهة والأخيار من النّاس ، فسوف يفقد قوته وغناه وخصوبته وتأثيره في الناس الذي لا يرحبون عادة بالدعاية المباشرة .

وقد تبنّت النُّظم السياسيَّة الديكتاتورية والفاشيَّة والشمولية عبر العُصور – سواء أكانت على دراية بأفلاطون أم لا – نظريته في رقابة الدولة على الإبداع الأدبي والفنيّ ، حتى لا يبرز من يجرؤ على معارضتها أو تعريتها ، مما جعل الكثير من الفنانين والنقاد يتهمون النظرية الأخلاقية بأنها كانت تغطية متجددة لأساليب الكبت والقهر والإرهاب ، وذلك برفع الشّعارات المثالية التي تتغنّى بالنِّظام والانسجام والتناغُم وتحويل الأفراد إلى طاقات خلاقة في كل المجالات ، بل إن الرّقابة الأفلاطونيَّة سببت أعظم الضرر للفنان نفسه لأنها حرمته من أهم الطاقات والأسلحة التي يمكن أن يوظفها عند كل إبداع جديد . إن لديه القُدرة على العمل الخلاق ، والرغبة فيه ، وأية محاولة لمنعه من تحقيق قدراته وإخراجها إلى حيِّز التنفيذ ، لا تعني سوى تدميره من الداخل بالتَّدريج . فهو في حاجة متجدِّدة لتنمية شخصيته ، وإطلاق العنان لأفكاره

الخلاقة ، والتَّواصُل المستمر مع جمهوره ، وبدون هذه الحريات لا بدَّ أن يصاب بالاختناق والضُّمور والموات .

والرقابة الأفلاطونية تقطعُ العلاقة الإيجابية المثمرة بين الجمهور والفنان الذي يستطيع أن يقيس ما أحرزه من نجاح أو إخفاق عندما يلمس صدى إبداعه عند المتلقّين . لكن الجمهور في المدينة الفاضلة التي صورها أفلاطون لا يستطيع أن يقوم بهذه الوظيفة ، إذ إن ذوقه لا بد أن يكون محدودًا ، ذلك لأن الذوق لا ينمو أو يتسع نطاقه إلا إذا تعرض المتلقون لأعمال أدبية وفنية كثيرة ومتنوِّعة . فعندما يقعون تحت وطأة مثل هذه الرقابة ، فلا بد أن يصبح ذوقهم فجًا وعقيمًا وجاهلاً . إن أعمال الفنان في هذه الحالة لا بدَّ أن تمرَّ بالرقابة قبل أن يستطيع نشرها ، وحتّى إذا تسامحت مع تجديداته سواء في الشَّكل أو المضمون ، فإن الجمهور الذي اعتاد الحدود الضيِّقة وربما يكون قد أدمنها ، لن يقدِّم للفنان الاستجابة التي تمكِّنه من اختبار مدى أصالة تجديداته .

وكان حظر أفلاطون للتَّجديد والتجريب والابتكار من أقسى القيود الذي يفرضها على الإبداع الأدبي والفنّي ، مما يترتَّب عليه نتائج سلبيَّة عديدة سواء بالنسبة للمبدعين أو المُتلقّين . فليس هناك ازدهار للفن بدون حرِّية التجريب ، وإصرار الفنان على تطوير التراث التقليدي إلى أشكال جديدة ، بل وأساليب ونظريات جديدة . ونظرًا لأن اقتراحات أفلاطون كانت مضادة لطبيعة الفن وجوهره ، فقد لفظتها الحضارة الإنسانية في أغلب عصورها . وإذا كانت النظرية الأفلاطونية تؤكد أن بعضًا من أعظم الأعمال الأدبية والفنية قد تمَّ إبداعه عن طريق استخدام أشكال وأساليب تقليدية ، فإنها تؤكد أيضًا أن العصر الحديث قد شَهِد شطحات تسعى للتجديد من أجل التجديد ، ولا تشكل إضافات جديدة حقيقيَّة لتقاليد التراث السابق عليها . لكن ثغرة الضعف الحقيقية في النظرية الأخلاقية ، والتي كانت سببًا متجددًا للهجوم

عليها وشجبها ، هي أنها أتاحت في بعض العصور فرصة انتشار الفن السُّكوني المتحجِّر الذي يعوق انطلاق الفنان ، ولا يُقدِّم للمشاهد إلا زادًا هزيلاً ، وذلك تحت شِعارات الحفاظ على القيم الأخلاقيَّة .

كانت العلاقة بين الفن والأخلاق علاقة شائكة وحرجة في عصور عديدة . وكان ذلك راجعًا إلى أن كلا منهما يحاول أن يدوس على الآخر حتّى يسود عليه ، في حين أن البشرية لا تستطيع أن تستغني عن أي منهما . ومن هنا كانت ضرورة بلورة حقوق كل منهما ، بحيث يحصل على حقوقه في مواجهة الآخر ، وليس في ترك أحدهما يطغى ببساطة على الآخر ، كما حاول أفلاطون عندما فرض مفهومه الأخلاقي على انطلاقات الإبداع الأدبيّ والفني ، فكان موقفه غير مكترث تارةً ومتحجرًا تارةً أخرى ، وكشف عما تتَّسم به نظريته الأخلاقية من افتقار إلى النَّظرة الشاملة والعميقة التي تتميَّز بالتوازن والإنصاف والاستفادة من طاقات كل العناصر المعنيَّة .

لكن يبدو أن هذه النظرية المتعسفة كانت قادرة على أن تطل برأسها من حين لآخر عبر العصور ، خاصَّةً في فترات الديكتاتورية السِّياسية أو التزمُّت الديني أو التعصُّب العقيدي ، فبعد حوالى اثنين وعشرين قرنًا بعد أفلاطون ، يأتي الروائي الكبير ليو تولستوي بكتاب « ما الفن ؟ » الذي يتساءل في خاتمته عن أيهما الأفضل : وجود الفن الحديث كله ، بما يحتويه من فن جيد وفن رديء ، أم عدم وجود فن على الإطلاق ؟ ثم يجيب عن هذا التساؤل ببساطة عجيبة فيقول : « في اعتقادي أن كل شخص عاقل وحريص على الأخلاق ، سيحكم في هذا المسألة مثلما حكم فيها أفلاطون في محاورة « الجمهورية » ؛ ذلك أنه من الأفضل ألا يكون هناك فن على الإطلاق ؛ أي أنه يريد أن يأخذ الفن الجيد بجريرة الفن الرديء الهابط ، مجددًا بذلك آراء أفلاطون وتقاليد العصور الوسطى ، التي جعلت من الأخلاق التقليدية المفروضة على الناس ،

والتفسيرات الدينية التي شهرها رجالُ الدين في وجوههم ، سيفًا مسلطًا على رقبة كل أديب أو فنان يفكر في تصوير الملذّات التي يتمناها البشر ، لكنها حبيسة وجدانهم وضميرهم خوفًا من العقاب المتربِّص بهم .

والظّاهِرة الغريبة الجديرة بالرَّصد والتحليل ، أنه برغم مرور كل هذه القرون ، فإن تولستوي يكرِّر تقريبًا نفس هجمات أفلاطون على الفن ، وهذا يدل على أن الفنَّ سيظل مهددًا دائمًا بالإدانة ، مهما شهدت مسيرته من انفتاح وتجديد وتجريب وتطلُّع إلى آفاق جديدة ، وربما إذا زاد التجريب على حدة ، فإنه يمكن أن ينقلب إلى ضده ، مثل أية ظاهرة أخرى في الحياة . ولا غرو في أن يعقُب تيارات ما بعد الحُداثة السائدة الآن ، والتي اختلط فيها الحابل بالنابل في شطحات مَجنونة أو يستحيل استيعابها ، تيارات متزمِّتة وصارمة وقاسية مضادَّة لها تمامًا ، قد لا تبدو واضِحة الآن في الأفق . لكن استمرار الحال من المحال ، وبمجرد توافُر الظُّروف وقوى الدَّفع المتولِّدة في ظلِّها ، فإن التَّقاليد التي توارت وربما تكون قد اندثرت ، يمكن أن تدخل في مرحلة إحياء جديدة تؤدي إلى فرض سيادتها مرة أخرى .

يُدين تولستوي الفنَّ الذي يعتبر موضوعه غير لائق وشريرًا ، والذي يثير بالتالي انفعالات تستحق أن تُقمع ، ويصدر حكمه الجائر على أن قدرًا كبيرًا جدًّا من الفن الحديث يتغذى على مشاعر « الغرور ، والشهوة الجنسيَّة ، والضَّجر من الحياة » على حدِّ قوله . ومن الواضح أن هذه الرِّدة الفنية التي يُجاهر بها تولستوي ، كانت نتيجة للفوران الثوري والتجديد الهائِل اللَّذين شهدهما القرن التاسع عشر في مختلف الآداب والفنون ، وهي نفس الظروف الاجتماعية والثقافية والفنية التي عاشها أفلاطون منذ حوالى اثنين وعشرين قرنًا قبل عصر تولستوي ، وكان تنديد تولستوي الشَّديد بالأشكال الفنية الجديدة ، هو نفس تنديد أفلاطون بها ، بحجة أن الفن يوجد من أجل

ما يجلبه من لذَّة ومتعة . ويرى تولستوي أن الخطأ الأساسي الذي ارتكبه الفن منذ عصر النهضة هو أنه كرَّس نفسه لهذا الهدف وحده .

وكان تولستوي يدين القرن التاسع عشر لإطلاقه اسم « الجميل » على كل ما يعطي لذةً في حد ذاتها ، لكنه يرى أن الجمال لا يستطيع أن يبرِّر ذاته ، بل ينبغي أن يقاس طبقًا لمقتضيات الأخلاق . ويضع تولستوي معادلة غريبة تقول : « كلما ازداد استسلامنا للجمال ، ازددنا ابتعادًا عن الخير . » ويؤكد ببساطة أن الجزء الأكبر من الفنّ الحديث ينبغي أن يُدان ، على أساس أنه فشل في القيام بدوره الأخلاقي والديني ، فبدلاً من أن ينشر أسمى المشاعر وأفضلها ، كرَّس جهوده لجلب اللذة وتحقيقها فحسب ، ولكي يحقق هذا الغرض ، استغل الانفعالات المرتبطة بالجنس . فالفن الحديث قد أدار ظهره لما يعده تولستوي « الإدراك الديني » الأساسي في عصره ، وهو الأخوة بين كل الناس الذين يجمعهم الحب والمُساواة أمام إله المسيحية . ويحدد تولستوي المهمة التي يتعيَّن على الفنّ أن يحقِّقها ، بأن يجعل شعور الحب المتبادل هو الشُّعور المعتاد للناس والغريزة المتأصلة فيهم . وبناءً على ذلك لا يمكن السَّماح في الفن إلا بنوعين من الانفعالات فقط هما : الانفعالات الروحية المرتبطة بالمسيحية ، والمشاعر البسيطة للحياة المعتادة ، وهي المشاعر المُتاحة للناس جميعًا بلا استثناء .

إن فنّا كهذا يمكن أن يتذوَّقه الجميع دون تدرب أو وعي أو مساعدة من النقد الفنّي ، وفي إمكانه أن يؤلِّف بين النّاس .

والجانب الديني في نظرية تولستوي الأخلاقية يشكِّل عمودها الفقري ، وهو نفس التيار الذي ساد من قبل في العُصور الوسطى ، ولذّلك يأتي نقده الأخلاقي والديني ليصبغ رؤيته للفن بصفة عامة ، ويستخدم صفة « الديني » للدلالة على فكرة « معنى الحياة » ومُثُلها العُليا . فالفن يستطيع أن يقوم بدور

حيوي في نشر الدين بحكم أنه في جوهره لغة انفعالات ، وبالتالي يستطيع أن ينقل الانفعالات المرتبطة بمُثل الدين العليا . فهذا هو هدف الفن الذي لا بد أن يقوم بدوره كأداة للإصلاح الاجتماعي والأخلاقي .

وهذا التأثير الأخلاقي والديني الذي اعتبره تولستوي مقياس جودة الفن ، وطبقه بكل دقة ، أدّى إلى نتائج بعثت خيبة الأمل في نفوس مُعظم قرائه الذين أعجبوا برواياته . فقد هاجم بودلير في الشعر ، والانطباعيين في التصوير ، وفاجنر وبرامز وريتشارد وشتراوس في الموسيقى ، وسيرفانتس في رواية « دون كيشوت » ، وديكنز في « أوراق بيكويك » ، لكنه مدح الروائية الأمريكية هارييت بيتشر ستو في روايتها « كوخ العم توم » التي دافعت فيها عن الزنوج الأمريكيين في مواجهة اضطهاد البيض وبطشهم بهم ، ويقال إنها كانت أحد أسباب اندلاع الحرب الأهلية الأمريكية . ولم يهاجم تولستوي هذه الأعمال لرفضه المضامين التي وردت فيها ، ولكن لأن جدتها أو غموضها يجعلها بعيدة عن إدراك الإنسان العادي من وجهة النظر الانفعالية . ولعل الحكم الذي شجبه النقاد والمتذوقون ، كان ذلك الذي أصدره على سيمفونية بيتهوفن التاسعة ؛ إذ وصفها بمنتهى البساطة بأنها ليست عملاً فنيًا جيدًا بدون شك !

وكما هوجمت نظرية أفلاطون الأخلاقية ، هوجمت أيضًا نظرية تولستوي ، لأنهما – وغيرهما – لم يدركا أن التجربة الجمالية خير في ذاتها كأعظم ما يكون الخير ، فمهما قيل عن انحراف بعض الأعمال الأدبية والفنية ، فإن تأثيرات التجربة الجمالية نافعة وإيجابية بصفة عامة ، لكنها تأثيرات غير مباشرة في معظمها ، وتغري المتلقّين دائمًا بأن يهرعوا إلى أداء عمل فاضل . بل إن التأثير الأخلاقي للفن أعمق وأشمل ، ففي استطاعته أن يغير شخصية المتلقّي إلى الأفضل والأسمى بطُرق يصعب حصرها ، فيكون أحكم وأقدر

على الفهم والاستيعاب والتعاطف ، عندما يحين وقت السلوك العملي . فالفن يزيد من فهم البشر للدوافع الإنسانية سواء أ كانت دوافعهم أم دوافع من يتعاملون معهم ، ويمدهم بنظرة ثاقبة وكاشفة لكل القوى المعقّدة التي تتفاعل في الموقف الأخلاقي الواحد ، ويبدد الحيرة الأخلاقية عند اتخاذ القرار أو تحديد الموقف ، لكن الأهم من ذلك أن الأعمال الفنية تجعل المتلقين يفكرون بعمق في معتقداتهم الأخلاقية ، ويتخذون منها موقفًا نقديًا . فالكوميديا – مثلاً – تكشف عن سخافات الأخلاق الشائعة وتناقضاتها ، بحثًا عن مُثل عليا أكثر معقولية وصحة ، فالفن بطبيعته يطرح أسئلة أخلاقية ، تاركًا لكل سُلطات وطوائف المجتمع البحث عن إجابات أخلاقية عنها ، أي أن الفنَّ حافز على الاستنارة الأخلاقية ولكن بوسائله الخاصة ، كما يقول سيدني زنك في مقالته « التأثير الأخلاقي للفن » . وإذا كانت الرقابة على الفن ضرورة لا غنى عنها ، فيجب عدم اللجوء إليها إلا نادرًا ، وبحذر ، وفي حالات الضرورة القصوى ، ذلك أن أفكار أفلاطون وتولستوي وغيرهما هي استثناء من القاعدة الراسخة التي قام عليها بناء الفن الشاهق عبر العصور .

والرقابة على الفن ضرورة لأن تأثير الفن يمكن أن يكون ضارًّا بقدر ما يكون نافعًا . وهناك طُرق لا حصر لها يستطيع بها الفن التجاري والرَّخيص والهابط أن يعمل على هدم السعادة الشخصية والاجتماعية ، عندما يغري المتلقين – خاصة الصغار منهم – بترك العِنان لغرائزهم الحيوانية ورغباتهم في شهوة الجِنس والتسلُّط والبطش بالآخرين ، وبالتالي تتحوَّل دوافعهم نحو سلوك غير مشروع ومُضاد للمجتمع . وقد يشكك مثل هذا الفن في المثل العُليا التقليدية ذات الضرورة الحيوية للنظام الاجتماعي ، وقد يكون الفن داعية إلى الفتنة أو التخريب في أوقات الأزمات السياسيَّة أو العسكرية ،

عندما تستعمله الدول ضمن أسلحتها الفعالة في حربها ضدّ دول أخرى .

لكن الشّبكات الفضائية التي جعلت العالم قريةً صغيرة واكتسحت كل الحواجز السياسية والحدود الجغرافية بين الدول والشعوب - وضعت الرقابة التقليدية في مأزق حرج عجزت عن الخروج منه ، ولذلك بدأ المفكرون في المناداة بأن خير رقابة هي تلك التي تنبع في داخل المتلقّي نفسه عندما يتسلّح بالوعي والثقافة والعقل النقدي والمناعة الفكرية التي تحصنه ضد كل محاولات غسل مخه ، وتحويله إلى أحد أفراد القطيع السائر على غير هُدى في طرقات يُحددها له الآخرون ، خاصةً فيما يعرف الآن بعصر العولمة ، أو عصر المعلوماتية ، التي تملك أسلحة الغزو الأخلاقي للشُّعوب من الداخل ، ومن هنا كانت المسئولية التّاريخية والضرورة الأخلاقية المُلقاة على عاتق المسئولين في مختلف الشُّعوب ، وتتمثّل في تسليح مواطنيهم بالوعي الفكري والثقافي والحضاري العميق ، الذي يؤكد لهم دائمًا أن حقوق الأخلاق وكذلك حقوق الفن ينبغي أن تُحترم ، وليس من حقٍّ أحدهما أن يتجاهل الآخر ببساطة ويدوس عليه ؛ فالشعوب لا تستطيع أن تستغني عن الأخلاق وعن الفنون في آنٍ واحد ، فالأخلاق بدون فنون قواعد قاسية وقوالب جامِدة ، والفنون بدون أخلاق فوضى يمكن أن تعود بالبشرية إلى عصور الهمجيّة الأولى .

الاستشراقيَّة

Orientalism

تُعدّ العلاقة بين الشرق والغرب من أهم المحاور التي دار حولها التاريخ الإنساني سواء على المستوى السِّياسي أو العسكري أو الاقتصادي أو الثقافي أو الأدبي أو الفني أو الحضاري . ويمكن تتبُّع هذه العلاقة منذ القرن الثالث قبل الميلاد حين جاء الإسكندر الأكبر إلى الشَّرق - ودُرَّته مصر - لإقامة الإمبراطورية الهيلينية التي كان يحلم بها . وفي الإسكندرية قامت أعظم مكتبة في العالم القديم ، ومعها أشهر جامعة بعد جامعة عين شمس الفرعونية ، وكان المؤرِّخ الإغريقي هيرودوت في رحلته الشهيرة إلى مصر أول من ألقى الضوء على الحياة الاجتماعية والثقافية في مصر من منظور غربي .

وعندما سيطرت الإمبراطورية الرومانية على الشرق في أعقاب الإمبراطورية الإغريقية ، كان المؤرِّخون الرومانيون مهتمين على الأخص بالوقائع والأحداث السياسية ، أما الأحوال الاقتصادية والاجتماعية والفكرية والأدبية ، فقد وردت عنها لمحات وأفكار في رسائل شيشرون Cicero وخطبه ، ودراسات هوراس Horace في الشعر والدراما ، وكتابات پروپرتيوس Propertius ، وخطابات بليني الأصغر Pliny the younger ، وغيرها من الكتابات التي أوضحت تأثير الشرق على الإمبراطورية الرومانية ، خاصةً التأثير الذي مارسته مدرسة الإسكندرية على الفكر الغربي بصفة عامة .

وكما حدث في القرن السادس عشر حين انطلقت أفواج من الإسبان المغامرين نحو الغرب ، يسعون إلى طلب الرزق ويبحثون عن الثراء في العالم الجديد ، أو كما حدث في القرنين السابع عشر والثامن عشر عندما نزح من بريطانيا الباحثون عن عمل يحقِّقون من ورائه كسبًا ومجدًا في جزر الهند الشرقية ، أو راغبين في الاستقرار في المستعمرات بأمريكا الشمالية ، مما يشبه إلى حد كبير ما جرى في خلال القرن الذي تلا موت الإسكندر ؛ إذ انساب تيار كالسيل المنهمر لا ينقطع من المهاجرين اليونان نحو الشّرق والجنوب ، غمر البلاد التي فتحت لهم أبوابها بفضل عبقرية الإسكندر الذي آمن بالمُساواة بين كل شعوب الأرض . وقد أخذ هؤلاء معهم فنهم وأدبهم وأسلوبهم التقليدي في الحياة ونظمهم المدنية ونواديهم الرياضية والثقافية وألعابهم وأعيادهم ، لكن تلك الحركة الفكرية والروحية والأدبية كانت حركة مزدوجة من التأثير والتأثر المتبادلين ، فعندما بعدت الشقة بهؤلاء المتوطنين عن وطنهم اليوناني ثم الروماني ، واختلطوا تمامًا بالآسيويين والمصريين ، كان لا بدَّ أن يستسلموا إلى الاندماج في الوسط المحيط بهم ، بحيث لم يعودوا مجرد مستشرقين بل مواطنين بالفعل ، ولذلك كانت كليوباترة ملكة مصرية قلبًا وقالبًا .

وبرغم الرخاء الذي عمَّ مصر في العهد الروماني ، فإن المواطنين الأحرار بالإسكندرية لم يستكينوا للحكم الروماني ، وتسببوا في إثارة متاعب كثيرة للأباطرة الرومان ، وهي المتاعب التي وصفها الكاتب والمؤرخ الروماني فيلون في رسالته المسماة « بعثة إلى جايوس » . وكانت تجرى مُحاكمات أمام محاكم الإمبراطور ويقدم إليها شخصيات بارزة من أحرار السكندريين . وقد نشأت مجموعة كاملة من الأدب القومي الذي يفيض وطنية وكرامة ، ذاع انتشارها في روما نفسها ، وأطلق عليها النقاد والدارِسون المحدثون « أعمال

السكندريين » أو « أعمال الشهداء الوثنيين وأخبارهم » ، نظرًا لما بينها وبين « أعمال الشهداء المسيحيين وأخبارهم » من تشابه . وقد مجَّدت هذه الأعمال الأدبية شجاعة الزعماء السكندريين وما أبدوه من رؤية ثاقبة ورأي أصيل ، من خلال تصوير هؤلاء الزعماء في قتالهم لقيصر في جرأة وشجاعة منقطعة النَّظير . وكان لها صدى رائع بين الشباب في روما نفسها ، فعلى الرغم من تأليه الرومان لإمبراطورهم ، فإن السكندريين كانوا من الجرأة بحيث يصيح رئيس الجمنازيوم في وجه كلوديوس قائلاً : « ما أنت إلا ابن سالومي اليهودية الذي لفظته الأقدار » ثم يشير بمنتهى الاحتقار والازدراء إلى هيرود أجريبا Herod Agrippa وهو صديق للإمبراطور فيسميه « باليهودي الذي لا يساوي سوى فلس واحد » . وفي قِطعة أدبية رائعة يحمل السكندريون الأحرار تمثالاً نصفيًا لإلههم الحارس والراعي « سيرابيس » الذي يقال عنه إن العرق نفر منه وأخذ يتصبَّب بأعجوبة أثارت فزع الرومان . لقد خلدت هذه الأعمال الأدبية ذكرى أولئك الشهداء لأمد طويل ، وعندما دخلت المسيحية سارع السكندريون المسيحيون إلى تمجيد ذكرى شهدائهم . فقد استمرت المدرسة الأدبية السكندرية التي ازدهرت منذ حكم البطالمة تُمارس تأثيرها في أشكال متعددة ، منذ أن أرسى قواعدها كليماخوس وسبيروس وغيرهما . فقد كان لها تأثير كبير في الشِّعر الروماني بدءًا من القرن الأوَّل قبل الميلاد إلى القرن الرابع بعده ، وانعكس هذا التأثير في أعمال أشهر الشعراء اللاتين من أمثال ڤيرجيل وأوڤيد وشيشرون وغيرهم .

وفي العصور الوسطى مارس كتاب « ألف ليلة وليلة » تأثيرًا عميقًا في أدباء الغرب ، سواء على مستوى الشكل أو المضمون ، كما يمكن تتبع الملامح والخطوط المتشابهة بين « رسالة الغفران » لأبي العلاء المعري و « الكوميديا الإلهية » لدانتي . وكانت الهند مهد قصص وحِكم وأمثال شاعت في أرجاء الأرض ، وانتقلت إلى بلاد الصين والتبت وإيران ، وبلغت أوربا في العصور

الوسطى ، وبين القصص الهندية ذاعت طائفة من القصص عرفت باسم « كليلة ودمنة » ، جمعت في كتابين ، أحدهما مأخوذ عن الآخر ، أو كلاهما مأخوذ من أصل واحد على اختلافهما في الأسلوب وفي بعض القصص ، ويعرف أحد هذين الكتابين باسم « بنج تنترا » أي خمسة أبواب ، والثاني « هتو بادشا » أي نصيحة الصديق . وقد شاع في أوربا وترجم إلى بعض لغاتها .

وكتاب « كليلة ودمنة » عبارة عن مجموعة من قصص الحيوانات الهندية الأصل ، قام بتأليفها الفيلسوف الهندي « بيدبا » حوالى عام ٣٠٠م ، حيث تركز على العظات الخلقية والتربوية التي نقلت من اللغة البهلوية ، وترجمها عبد الله بن المقفع إلى العربية في القرن الثامن الميلادي ، مبتغيًا من ترجمتها إرشاد الخليفة المنصور إلى ما يجب أن يتمسّك به من خلق . ويظن الباحثون أن الفرس أضافوا إلى الأصل الهندي بعضًا من القصص ، وأن ابن المقفع أضاف بعضًا آخر ، وأن بعض الأدباء العرب فعل ذلك بعد ابن المقفع . وترجع هذه الإضافات إلى الانتشار الواسع الذي لقيته هذه القصص بين الشعوب .

وكان أول تأثير واضح وعميق لكتاب « ألف ليلة وليلة » في الأدب الغربي قد تجلّى في قصص الأديب الإيطالي جيوڤاني بوكاتشيو Giovanni Boccaccio (١٣١٣ - ١٣٧٥) ، والتي عرفت باسم « الصباحات العشرة Decameron » التي تتضمَّن مائة حكاية يقصها ثلاثة رجال وسبع سيدات بعد أن فرَّ هؤلاء العشرة هاربين من مدينة انتشر فيها الطاعون ، وعاشوا في برج يقيهم شرَّ العدوى . واقترح أحدهم أن يقصَّ واحد من العشرة حكاية على رفاقه التِّسعة صباح كل يوم حتى لا يصيبهم الملل . ومن السَّهل رصد تأثر بوكاتشيو بحكايات « ألف ليلة وليلة » سواء في طريقة السرد أو في مصدر الحكايات ، كما أن عدد النساء الراويات ضعف عدد الرجال سيرًا على

نهج « الليالي » حيث القاصة شهرزاد .

وفي القرن الثالث عشر قام بدرو ألفونسو الإسباني بترجمة ثلاثين حكاية من « ألف ليلة وليلة » إلى اللاتينية تحت عنوان غريب هو « تعليم العلماء » وقد أثرت هذه الحكايات في الأدب والفن في إسبانيا وجاراتها من البلاد الأوربية منذ القرن الثالث عشر ، وهو التأثير الذي تجلّى في مسرحيات وقصص لوبي دي ڤيجا أكبر كتاب المسرح الإسباني الذي كان عبق « ألف ليلة وليلة » أحد أسباب شعبية بعض مسرحياته . وهكذا تسربت « الليالي » إلى أوربا عن طريق إسبانيا وجنوب إيطاليا ، حتى العقود الأخيرة من القرن السابع عشر حين زاد حجم هذا الإقبال عليها ، وتحول إلى دراسة أساليبها الفنية بعد أن ترجمها أنطوان جالان Antoine Galland إلى الفرنسية ، ومنها انتشرت في بقية اللغات لتجد لها صدى وترحيبًا في ثقافات بلاد العالم الحديث .

في ألمانيا نقل المفكر والأديب يوهان غوتفريد هيردر Johann Gottfried von Herder (١٧٤٤ – ١٨٠٣) أسلوب هذه الحكايات إلى الأدب الألماني كنموذج جديد عليهم ، فيه تختفي الحقائق الواقعية خلف ستار شفاف من الخرافات والتهاويم الممتعة المثيرة للخيال . كما وضع الألماني ڤيلهلم هاوف (١٨٠٢ – ١٨٢٧) حكايات تجري على نمط « الليالي » منها « الخليفة واللقلق » و « السفينة الشبحية » ، و « اليد المقطوعة » ، و « إنقاذ فاطمة » ، و « مصير سعيد » . واختار لحكايته عنوانًا يجمعها هو « القافلة » ، وجعل من أحد أفراد القافلة شخصيته الرئيسية وهو سليم بروش البغدادي .

وفي إنجلترا يذكر س. أ. بوزورث أن الشاعر الإيرلندي توماس مور (١٧٧٩ – ١٨٥٢) قدم عملاً أدبيًا هو مزيج من النثر والشعر عام ١٨١٧ ، وعنوانه « لالا روخ » الذي اكتسب شعبية جارفة منذ صدوره ، ويتضمّن أربع

حكايات تدور أحداثها في بلاد الشرق ، ومكتوبة على غرار « ألف ليلة وليلة » . وظل مور مزهواً بإبداعه هذا طوال حياته . كما يرجع كثير من الدارسين والنقاد رواية جوناثان سويفت (١٦٦٧ - ١٧٤٥) ، « رحلات غاليفر » التي تحكي أسفارًا وهمية إلى بلاد الأقزام وبلاد العمالقة إلى « ألف ليلة وليلة » . وهي رحلات قريبة في روحها وأحداثها من رحلات سندباد ، فمثلاً يقص غاليفر في إحدى رحلاته قصة الأربعين قزمًا ممن لا يزيد طول الواحد منهم على ست بوصات ، وكيف أنهم ربطوا يديه ورجليه وهو نائم ، وكيف استيقظ مذعورًا قبل أن ينقذه كبيرهم . وفي ذلك إشارة لحكاية الأربعين لصا وشيخهم في حكاية علي بابا ، التي استوحى منها الناقد الإنجليزي جون راسكين (١٨١٩ - ١٩٠٠) عنوان كتاب به « السّمسم والزنابق » ، إذ يرمز بالسمسم إلى الكتب التي هي المفتاح الذي يفتح به الباب على الزنابق التي يرمز بها إلى كنوز الحكمة البشرية . وهي إشارة أخرى إلى حكاية علي بابا والأربعين لصا ، الذي استطاع أن يفتح باب المغارة التي تحتوي على الكنز ، بنطق عبارة « افتح يا سمسم » . ومن وحيها اختار راسكين إحدى كلمتي عنوانه كما بنى عليها مضمون كتابه وتوجهه الفكري .

كما يرجع كثير من الدارسين والنقاد مسرحية شكسبير (١٥٦٤ - ١٦١٦) « عطيل » إلى مئوية الأديب الإيطالي جيرالدي (١٥٠٤ - ١٥٧٣) التي تضمنت سرد مئة نادرة رويت على نمط « ألف ليلة وليلة » ، ومنها نادرة القائد المغربي الأسود عطيل و زوجته ديزديمونة التي اتهمها بالخيانة ظلمًا وانتقم منها بخنقها ، ومن الواضح أن اسم « أوثيلو » الذي ينطق في العربية « عطيل » ، محرف من اسم عبد الله أو عطا الله .

في فرنسا قال فولتير (١٦٩٤ - ١٧٧٨) إنه لم يزاول فن القصة إلا بعد أن قرأ « ألف ليلة وليلة » أربع عشرة مرة ، وهو التأثير المباشر الذي يتّضح في

روايته « كانديد » التي تدور أحداثها في الجزائر وتونس وطرابلس والإسكندرية وإسطنبول ، ذلك أن سفر كانديد إلى ألدورادو يشبه إلى حد كبير مغامرات السندباد البحري ، بل إنه يشبهه شخصيّا في إيمانه المُطلق بالقدر . أما نموذج علي بابا فقد عالجه الأدب الفرنسي خاصة والأدب الغربي عامة في إطار الصراع بين الطبقات ، أما شخصية أبو الحسن فتجسِّد تطلُّع الإنسان لتحقيق أمنية صعبة المنال ، وهي أمنية ترمز لاتحاد الإنسان بالطّبيعة ، بل وبالعناية الإلهية التي يرمز إليها بالجان كقوى غيبية . أما تأثير شخصية شهرزاد فلم يقتصر على الأدب الغربي فحسب بل امتد إلى كل الفنون الأخرى .

وفي روسيا أعاد تولستوي (١٨٢٨ – ١٩١٠) كتابة « ألف ليلة وليلة » بأسلوب مبسَّط ولغة جذابة ، محافظًا على تسلسل أحداثها ، مكتفيًا بصياغتها بأسلوب يناسب القارئ الروسي ، مبدلاً أسماءها العربية بأخرى روسية ، لدرجة أن بعض الباحثين والنقاد وصف إنجازه بأنه كتابة « ألف ليلة وليلة » على الطَّريقة الروسية ، كذلك ترجمها مكسيم جوركي (١٨٦٨ – ١٩٣٦) إلى الروسية بأسلوب أدبي رصين ليستفيد من قراءتها القراء والأدباء والنُّقاد الروس ، ويقول إنها الكتاب الأدبي الأول الذي طالعه بعد أن تعلَّم القراءة ، وصحبه منذ الثانية عشرة من عمره حتّى آخر سنوات حياته .

وفي أمريكا يذكر الناقد جون إريكسون في بحث له بعنوان : « أثر البلاد العربية في الأدب الأمريكي » أن الروائي الأمريكي الرائد إدغار آلان پو Edgar Allan Poe (١٨٠٩ – ١٨٤٩) كتب الليلة الثانية بعد الألف من وحي « ألف ليلة وليلة » ، تصور فيه مصيرًا مختلفًا لشهرزاد ، إذ يحكم عليها شهريار بالقتل بعد أن نفد صبره من حديثها المتواصل ، وبعد أن أدرك أنها تقص عليه حكاياتها ليس حبّا فيه وإنما استهانة بذكائه لتهرب من مصيرها

المحتوم .

وتواصل تأثير الأدب العربي والشرقي في الأدب الغربي حتى القرن العشرين لدرجة أن الشاعر الفرنسي السيريالي لوي آراغون Louis Aragon حَوَّل في ستينيات القرن ، قصة الحب العربية الخالدة « مجنون ليلى » إلى إبداع شعري جديد بعنوان « مجنون إلزا » يدور في القرن الخامس في غرناطة حول محورين : مأساة ملك غرناطة الموزع بين الأعيان الذين على وشك خيانته والشعب المنقسم على نفسه ، و وجود شاعر يدعى المجنون ، يتغنى بحب امرأة لم توجد بعد تُدعى إلزا ، ولأن قيس بن عامر النجدي كما تخيله الشاعر آراغون يعبد هذه المرأة المستقبلية بدلاً من أن يعبد الله ، يُطارد ويسجن ثم يطلق سراحه بعد ضربه ، لكن احتلال غرناطة يضطره إلى الهرب إلى الجبل فيمرض ويهذي ويقرأ في هذيانه كتاب المستقبل ، فيتنبأ ويتغنى بما هو آت ثم يموت عند الفجر . ومن المعروف أن إلزا هذه كانت حبيبة الشاعر لوي آراغون ، ومعبودته ومصدر إلهامه ، ومن هنا كان التّشابه أو التوازي بين كل من الشاعر قيس بن الملوح وليلى ، وبين الشاعر لوي آراغون وإلزا .

ويضيق بنا المقام لسرد أو حصر المؤثرات الشرقية بصفة عامة والعربية بصفة خاصة في الآداب الغربية ، ولكن من الواضح أنها شكَّلت أهم العمليات الاستشراقية عبر التاريخ ، بالإضافة إلى رحلات وكتابات الرحالة الغربيين مثلما فعل الأديب والرحالة الفرنسي جيرار دي نيرڤال في كتابه الموسوعي « رحلة إلى الشرق » ، والإنجليزي إدوارد وليم لين « آداب المصريين المحدثين وعاداتهم » ، و وليم جورج براون « رحلات في إفريقيا ومصر وسوريا » ، والفرنسيان س. إ. ساڤاري « رسائل عن مصر » ، س. س. سونيني « رحلات إلى مصر العليا والسُّفلى » ، وغيرهم من الرحالة الذين قاموا بأكبر إنجازاتهم بين النصف الثاني من القرن الثامن عشر والنصف الأول من القرن التاسع

عشر ، وهي الإنجازات التي ساعدت على ظهور ما عرف بالأدب المقارن .

ولم يكن من الصعب رصد النَّغمة الاستعمارية أو الإمبريالية أو الكولونيالية ، حتّى لو كانت خفية ومتوازية ، فكل منهم يصف ويحلل ويفسر من المنظور السياسي والاقتصادي والاجتماعي والثقافي والأنثروبولوجي والحضاري للإمبراطورية التي ينتمي إليها ، فمثلاً يردد إدوارد وليم لين موقف حكومته من محمد علي ونهضة مصر في عصره فيقول :

« من يتأمل سياسة محمد علي ، لا يسعه إلا أن يأسف للفرق بين حالة مصر تحت حكمه وبين ما يمكن أن تكون ، خاصّة وأن سكانها لا يزيدون عن ربع العدد الذي يمكنها إعالته . كما أن تغيرًا عظيمًا كان يمكن أن يطرأ عليها ، لو أنها كانت تحكم فعلاً بحكومة مستنيرة ، وبأمير يسعى - بدلاً من إفقار الفلاحين بنزع أراضيهم واحتكار معظم المحصولات المهمة وتوظيف القسم الأكثر كفاءة من السكان في تحقيق طموحه إلى الغزو الخارجي ، وتوظيف قسم كبير آخر في منافسة الصناعات الأوربية بدون طائل - إلى تنمية اهتمام الأهالي بزراعة الأراضي وجعل مصر ما قدرته لها الطبيعة أن تكون ، وهو أن تصبح بلدًا زراعيًا في المقام الأول والأخير . ذلك أن إنتاجها من القطن وحده يكفل لها يسر الحصول على جميع المصنوعات والمحاصيل الأجنبية التي يحتاج السكان إليها . »

أي أن وليم لين يمنح نفسه الحق في الحكم على حاكم مصر بأن ما ألحقه بالبلاد من تغييرات قد أضرَّ ولم ينفع ، وسار بالأمور من سيئ إلى أسوأ . فهو كبريطاني يرفض أية محاولة للتحديث والتغيير في هذا الجزء من العالم بعيدًا عن السَّيطرة البريطانية ورقابتها ومصالحها ، وذلك على حد قول معاصره جون براونج في كتابه « تقرير عن مصر وكانديا » الصادر في لندن عام ١٨٤٠ . فقد التقت اهتمامات لين مع اتجاهات العصر وشواغل الرأي

العام البريطاني ، ممثلاً في « جمعية نشر المعارف المفيدة » التي مكنته من تنفيذ مشروعه واستكمال كتابه . وكان لهذا الاتفاق صداه الواضح في صياغة الكتاب للرأي العام .

وعلى الرغم من أن مُعظم الرحالة اتَّخذوا موقف السائحين أو المستكشفين في كتاباتهم وآرائهم ، فإن النعرة الإمبريالية كانت تفلت من حين لآخر من بين السطور . وهي الحقيقة التي كشفها الرحالة الألماني ألفريد ڤون كريمر في كتابه الصادر في لايبزغ عام ١٨٦٣ بعنوان « مصر : تأملات في الأرض والشَّعب » ، الذي أوضح فيه أن لين وغيره من الرحالة كانوا يختارون للدراسة والتحليل ما يناسب ميولهم وتوجُّهاتهم ، بحيث كانوا يركزون على صور الحياة في شكلها التقليدي الموروث ، وليس في تطلعها إلى آفاق جديدة من التحديث والتطوير . وإذا تناولوا الأعمال الأدبيَّة المحلِّية ، فذلك لطرافتها الفولكلورية ، وليست بصفتها أعمالاً فنية تقف على قدم المُساواة مع الأعمال الأدبية التي تنتجها بلادهم . ولذلك اقتصر اهتمام أدباء الغرب على أعمال مثل « ألف ليلة وليلة » و « كليلة ودمنة » وغيرهما . وحتى بعد حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل ، فإن اهتمامهم ظلَّ محصورًا في أجوائه الشَّعبية الفولكلورية .

وهذا يقودنا إلى الكتاب التنظيري الثوري الذي صدر عام ١٩٧٨ للمفكر العالمي إدوارد سعيد الأستاذ بجامعة كولومبيا ، الأمريكي الجنسية الفلسطيني الأصل ، بعنوان « الاستشْراق » وإن كان من الأفضل ترجمته إلى « الاستشراقية » لأنه استطاع أن يُمنهج كل تياراته وأهدافه الظاهرية والخفية في نظرية مُتكاملة تكاد تغطيه كظاهرة امتدت عبر عُصور متتابعة ، وتمكِّن القارئ من وضع يده على آلياتها . ولذلك لفت الكتاب الأنظار سواء في الشرق أو الغرب فور صدوره ، بل وتفجر الاهتمام به ، قبولاً واحتفالاً أو

رفضًا واستهجانًا ، ليس في الدوائر العلميَّة فحسب ، بل في الدوائر الإعلامية أيضًا . ولم يكن غريبًا أن يصبح هذا الكتاب محورًا لأهم عاصفة فكرية من المناقشات المحتدمة ، ظلت تهب رياحها على المنابر الفكرية الغربيَّة – عبر الأطلنطي من الولايات المتحدة إلى أوربا الغربيَّة – منذ صدوره وتحوله إلى نظرية أكاديمية وعامَّة ، وقضية حضارية وثقافية وسياسيَّة واجتماعية وأدبية .

اشترك في هذه المناقشات مفكِّرون وكُتّاب من توجهات مختلفة بقدر اختلاف جاك بيرك وغارودي من فرنسا ، وبيلي وايندر وبريدي كورنفورث من بريطانيا ، وبرنارد لويس وميتشيل روس من الولايات المتحدة . وعلى سبيل المثال فإنه في مجلة أمريكية واحدة « أميريكان سبكتاتور » دامت المناقشة بين لويس وروس (يهوديين) من جانب وبين إدوارد سعيد من جانب آخر عدَّة أشهر ، فقد كان إدوارد سعيد أول عربي يتحدَّث من داخل المؤسسة العلمية ذاتها ، مزودًا بمناهجها العلمية ، ومتمكنًا من أحدث وسائلها المنهجيَّة في التحليل البنيويّ والتاريخي واللغوي . ومن منطلق القوة العلمية والفكريَّة ، يشهر إصبع الاتهام إلى الاستشراق ، لكي يعريه ويُدينه بأنه لم يكن سوى أداة – مهما كانت منطلقاتها العلمية – لكي يفرض الغرب بها على الشرق صورة مصطنعة وغير صادقة للشرق نفسه .

يتتبَّع إدوارد سعيد الاستشراق منذ أن بدأ كهواية للرحالة والمستكشفين ، ثم تحوَّلت إلى وظيفة وحرفة في وزارات الخارجية والحربية في لندن وباريس . وكان نابليون – من خلال مشروعه الإمبريالي في مصر – أول من اكتشف أهميَّة هذه الوظيفة ، فكلَّف سيلفستر دي ماس بعد العودة بالإشراف على تأليف كتاب « وصف مصر » ، لوضع أسس وقواعد وتقاليد توظيف الاستشراق في خدمة الاستعمار الغربي للشرق : أي توظيف العلم والدِّراسة والمعرفة بالشَّرْق ، لخدمة السيطرة على الشرق ومدِّ أطراف الإمبراطورية

وتوسيعها من خلال غسيل المخ الشَّرقي وإيهامه بأن كلمة « شرق » مساوية لمعاني الانحطاط والشذوذ والتخلُّف والاختلاف الكامل عن كلمة « غرب » التي تعني التحضُّر والتمدن والتقدم والرقي . وهو ما عبر عنه شاعر الاستعمار البريطاني راديارد كبلنج في قصيدته المشهورة التي مطلعها : « الشَّرق شرق والغرب غرب » ، والتي تؤكد التَّوازي بينهما بحيث لا يلتقيان أبدًا .

هكذا يرى إدوارد سعيد في غلادستون ، وكليمانصو ، وألينبي ، وكرومر ، ولورانس ، وسايكس ، وبيكو ، وغيرهم من رواد الثقافة والسِّياسة الاستعمارية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين ، تلاميذ نجباء في مدرسة الاستشراق ، وأساتذة لمرحلة جديدة من الاستشراق أيضًا . وما ينطبق على هؤلاء الساسة ، ينطبق أيضًا على الأدباء والروائيين الغربيين الذين تناولوا الشرق في أعمالهم ، خاصة تلك التي تقع تحت بند « أدب الرحلات » . وهي الأعمال التي لم يتكشف منظورها الاستعماري إلا مع ظهور نظريات البنيوية والتاريخية والأسلوبية والأنثروبولوجية والسوسيولوجية وما بعد الكولونيالية والتفكيكية التي استطاعت - بقدرتها على التَّفكيك والفحص والتَّنوير والتَّفسير - التوغُّل في دهاليز العمل المعتمة والخبيئة وإضاءة حقائقه الدفينة . فليس من السَّهل على الأديب أن يتخلَّص من جذوره السوسيولوجية والتاريخية والثقافية بل والكولونيالية ، مهما ادعى عكس ذلك . فلا مهرب له من عقله الباطن الذي يمكن أن ينضح على ما يكتب دون أن يدري ، والعبرة بالبيئة الأساسية أو التحتية التي ينهض عليها العمل الأدبي في هيئته الظاهرة للمتلقِّين .

وإدوارد سعيد لا يعفي كارل ماركس نفسه - أول من تمرَّد على الثقافة الغربية وفضح أهدافها الاستراتيجية - من خدمة أهدافها النهائية . فالتاريخ عند ماركس ، ليس إلا تاريخ الغرب ، والنموذج الأعلى للتطوُّر والتقدم هو

النموذج الغربي ، بل إن ماركس - بمنظوره الغربي - يرى أن الاستعمار لعب ويلعب دورًا تقدميًا في الشَّرق ، لأنه ساعد على تقويض البنى الاجتماعية القديمة فيه ، كي يجهزه للتحوُّل الاجتماعي نحو نموذج غربي أعلى وأكثر تقدمًا . ولا يختلف ماركس في هذا عن المفكرين والمنظرين الآخرين الذين يصنعون من الاستشراق أداة لغرس صورة وهمية عن الشرق في أذهان الشرقيين أنفسهم . وهي صورة الانحطاط الذي عاش فيه الشرق في القرنين السابع عشر والثامن عشر . ثم جاء القرن التالي الذي اكتشف فيه الماضي المجيد لهذا الشرق مع استحالة استعادته ، وذلك لتمهيد الطَّريق لقدوم الموظفين الاستعماريين لكي يثبتوا عمليًا أن التطوُّر مستحيل بدون اتِّباع النموذج الغربي .

ويرفض إدوارد سعيد توجه « المركزية الأوربية » الذي ينهض على الاستشراق ، الذين حاولوا أن يجعلوا منه أيديولوجية مفروغًا منها ، ويؤكد أيضًا أنه لم يبرز - طوال الحقبة الاستعمارية على الأقل - أي موقف مُتحرِّر أو مُحايد ، وأن الاستشراق كان بالفعل جزءًا من جهاز السلطة وأدوات التوسُّع الاستعماري الغربي ،وجزءًا من منظوره الفكريّ منذ القرن الثاني عشر ، وإن كان قد بلغ ذروته في القرن التاسع عشر حين عمل كثير من المستشرقين كموظفين في وزارات الخارجية والحربية والمستعمرات وأجهزة المخابرات التابعة لحكوماتهم .

وقد أصبح لهذا المفهوم الذي أرساه إدوارد سعيد تأثيره العميق والواسع في كل الدِّراسات المُعاصرة التي تنتمي إلى تيار ما بعد الكولونيالية أو ما بعد الاستعمار ،وخاصة بعد صدور كتابه البالغ الأهمية « الثقافة والإمبريالية » عام ١٩٩٤ . وكانت أداته الفعالة تتمثَّل في قدرته على فك البنية المعقَّدة للعلاقات بين المستشرق وناقِده وموضوعهما المشترك ، وتوضيح أنه برغم

وقوف المفكِّر المستشرق والناقد سويًا - في عصر ما بعد الاستعمار وذبول الاستشراق التقليدي القديم الذي تلفَّح بأردية الأيديولوجية - خارج المؤسسات التي تسعى لاستغلالها سويًا ، فإنه لا حياد إزاء الاستشراق الأيديولوجي الجديد الذي أصبح هو الآخر أيديولوجية ثقافة السوق الإعلامية والدعائية - التي تسعى لتوظيف الرِّواية والمسرحية والفيلم السينمائي والمُسلسل التليفزيوني لتحقيق أهدافها - بعد أن كان الاستشراق هو أيديولوجية الثقافة الرفيعة التي أنتجها كتاب لا يقلون في مستواهم الأدبي والفكري عن تشارلز ديكنز أو ڤولتير أو سويفت أو ميلڤيل أو حتى شكسبير ، الذين يقدم كتاب « الثقافة والإمبريالية » منهجًا أو زاوية أو رؤية جديدة تمامًا لقراءة أعمالهم وأعمال غيرهم من كبار كتاب الغرب ، قراءة دلالية واجتماعية توظِّف النظرية التفكيكية في استكشاف ما وراء النصوص وما توحي به الحبكات الروائية والمواقف الدراميَّة والدلالات الفكرية .

الأسلوبيَّة

Stylistics

بدأت الأسلوبية كنظرية أدبية من علم اللُّغة ، رغم أن علماء اللغة كانوا قد أصروا على الابتعاد بعلمهم عن ميدان النقد الأدبي . ولكنهم عادوا إليه ليستخدموا أدواتهم ومناهجهم اللغوية في تناول النص الأدبي ، وهو ما يعرف الآن بالنظرية الأسلوبية التي تضع علم الأسلوب بين يدي الناقد كخطوة أولى لتساعده على فهم العمل الأدبي فهمًا موضوعيًا بقدر الإمكان ، وذلك من خلال المادة اللغوية المصنفة تصنيفًا علميًا ، والتي يعتمد عليها العمل اعتمادًا كليًا في صياغته وتشكيله واكتسابه شخصيته المتميزة . ذلك أن الأسلوبية تطبق مناهج البحث اللغوي على النَّص الأدبي ، خاصة فيما يعرف بمستويات التَّحليل ، كما أنها تفرق بين اللُّغة العادية التلقائية التي لا تصدر عن وعي أو اختيار ، وبين الكتابة الأدبية التي هي بمثابة لُغة فرديَّة خاصَّة ، تصدر عن اختيار واع ، وبذلك لا تخضع لمقاييس اللُّغة العاديَّة التي تقدِّم العناصر العامة في لغة الحياة . ومن هنا كانت كلمة الناقد والمؤرخ الفرنسي جورج لوي بيفون George Louis Buffon حين قال عام ١٧٥٣ في كتابه « مقال في الأسلوب » Discours sur le Style ، إن الأسلوب هو الرجل، بمعنى أن بصمته هي التي تميزه عن غيره من البشر في الحياة ، وعن غيره من الكُتاب والأدباء إذا كان من أهل الحرفة . فقد كان بافون مؤمنًا بأن الأسلوب – وليس المضمون – هو الذي يصوغ الأعمال الأدبية ويمنحها شخصيتها المتميِّزة .

ومع ذلك فلغة الأدب لا تنفصل عن لغة الحياة ، فهي تتفاعل معها باستخدام عناصرها نفسها ، وتوظيفها لبناء هياكل جديدة وبنيات مبتكرة خاصَّة بها ، بل وتضيف إليها معايير وقواعد جديدة في الصوت والكلمة وتركيب الكلام ، من خلال الكشف عن الإمكانات التعبيريَّة الكامنة بصفة عامة في لُغة الحياة ، والتي لا تظهر من تلقاء نفسها ، بل لا بدَّ من وجود الفرد المتميز الذي يستطيع أن يستخرجها ويبلور معدنها ويستخدمها استخدامًا جديدًا . ولذلك يهدف الناقد الأسلوبي إلى دراسة هذه البنية التحتية التعبيرية عند تناوله لأسلوب أديب معيَّن من خلال عمل أبدعه . وهذه الإمكانات التعبيرية لا حدود لها ، أو كما يقول العالم اللغوي والمفكر الكبير ناعوم تشومسكي بأن اللُّغة بطبيعتها خلاقة ؛ لأنها قادرة على أن تنتج أو تولد أنماطًا لا نهائيَّة ، برغم أنها تتكوَّن من عناصر محدودة .

ومن أهم الأهداف والوظائف التي تركِّز عليها النظرية الأسلوبية ، دراستها للُغة أديب كما يمثِّلها إنتاجه الأدبيّ ، وذلك بإخضاعها لمناهج من التحليل ، بهدف الوصول إلى معايير موضوعية تساعد الناقد على التفسير ، من خلال ثلاثة توجُّهات في التحليل اللغوي للنص . والتوجه الأول سيكولوجي ، وينطلق من مقولة بيفون « الأسلوب هو الرجل » ، ويؤمن بأن دراسة الأسلوب لا تكون صحيحة إلا عندما تدل على الخصائص النفسية التي تميز الأديب . وكان عالم النفس واللُّغة النمساوي ليو سبيتزر قد قام بتطبيق آراء فرويد في التحليل النَّفسي على عدد من الأدباء ، من خلال منهج ابتكره وأسماه « الدائرة الفيلولوجية » والذي يقول عنه في مقالته : « اللُّغويات والتاريخ الأدبي » : « إن المهمة الأولى التي يجب أن نبدأ منها تتمثَّل في الانطلاق من السَّطح إلى مركز الحياة الداخلي للعمل الفنّي ، مع ملاحظة التفاصيل التي تظهر على سطح عمل معين ، ثم تصنيف هذه التفاصيل إلى

مجموعات ، وإيجاد منهج للبحث عن أساليب تكاملها عند صدورها عن مبدأ خلاق يكون كامنًا في نفسية الفنان . وأخيرًا نعود أدراجنا لدراسة وتحليل هذا «« الشكل الداخلي »» عند الفنان ،ومدى انطوائه على كل الظواهر الأسلوبية التي رصدناها في المراحل السابقة . »

وبهذا يحدد سبيتزر ثلاث مراحل في عملية التحليل الأسلوبيّ في المرحلة الأولى ، يواصل الناقد قراءة العمل الفنيّ بهدف التوحد مع عالمه وجوه ، حتى يلتقط خاصيًة أسلوبية تعد سِمة أساسية فيه . وفي المرحلة الثانية ، عليه أن يبحث عن تفسير سيكولوجي لهذه الخاصية . وفي الثالثة ، يشرع في البحث عن الدلالات الأخرى التي يمكن تفسيرها في ضوء هذا الدافع النَّفسي .

أما التوجه الثاني في منهج سبيتزر فهو توجه وظيفي يحتم تحليل العمل الأدبي على أساس السِّياق الكامل وليس على مستويات جزئية . فهناك وحدة أسلوبية للعمل لا بدَّ أن تتجلى فيه إذا كان ناضجًا ، إذ إن كل كلمة عبارة عن جزء في جملة ،وكل جملة جزء في فقرة ، وكل فقرة جزء في موضوع . وعلى الناقد أن يحلِّل وظيفة كل هذه الأجزاء في سياق العمل الأدبي . وهذا السياق ليس قاصرًا على عمل واحد ، بل يمكن أن يمتدَّ من مجرد دراسة نقدية لقصيدة واحدة ، إلى ديوان بأكمله ، أو أعمال أدبية في فترة زمنية معينة ، أو الأعمال الكاملة لأديب واحد ، أو جنس أدبي برمته ، بل ويمكن تحليل الخصائص الأسلوبية لثقافة بأكملها . وقد عانى هذا التوجه من تكرار الإجراءات نفسها عند تصنيف الظَّواهر الأسلوبية لرصد مدى انتظامها في سياق مُعيَّن .

أما التوجُّه الثالث فهو توجه إحصائي ويسعى إلى رصد درجة تكرار ظاهرة لُغوية معينة في أسلوب شخص معين رصدًا علميًا دقيقًا ، ينأى عن الملاحظة العابرة ، ويرفض تجزئة الإحساس الصادر عن التقاط الظَّواهر . هنا

تتقصى النظرية الأسلوبية تطبيق علم الإحصاء ، واستخدام الجداول الإحصائية والأرقام ، وهي المهام التي سهلتها الحاسبات الإلكترونية الحديثة . وقد هاجم كثير من النقاد هذا التوجُّه الذي يستعمل لُغة غريبة غير تلك التي ألفوها في تناول العمل الأدبي ، لأنها تجعل من المنهج النقدي نوعًا من « جرد العهدة » ذلك أن الإحصاء يقتضي جهدًا كبيرًا قد يكون غير مطلوب في أحايين كثيرة ، كما أن سيطرة العمل الإحصائي على العملية النقدية تؤدي إلى سيطرة الكم على الكيف مما يفقد دراسة الأسلوب هدفها الجمالي الأساسي . وقد يوهم الانبهار بالأرقام ، بدقة المنهج وأصالته العلمية ، لكنها يمكن أن تكون مخادعة عند تذوُّق الأعمال الأدبية التي تمتلك في داخلها روحًا جمالية لا يمكن رصدها بالحاسبات ، كما أن كثيرًا من الظَّواهر يتداخل في بعضها البعض تداخلاً عضويًا بحيث يصبح من العبث إحصاء واحدة منها منفردة في حدِّ ذاتها ، إذ إن الدِّقة الإحصائية عديمة الجدوى في الإمساك ببعض المسائل الغامضة أو النسبية أو المراوغة مثل المشاعر التي يثيرها العمل الأدبي ، و جوه العام المشحون بالنغمات الانفعالية والإيقاعات الخافتة أو الصاخبة . . إلخ . فهذه كلها أمور أو عناصر تتفاعل فيما بينها بحيث يصعب بل ويستحيل الفصل بينها للقيام بجردها ، ولذلك فإن الإحصاء بهذا التفتيت الرقمي يؤدي إلى العجز عن استيعاب تأثير السياق ككل في العمل الأدبي .

لا يعني ما سبق أن العملية الإحصائية عديمة الجدوى تمامًا . فالتحليل الإحصائي يمكن أن ينهض بتوثيق النصوص الأدبية ، عند محاولة نسبة أعمال معينة إلى مؤلِّف معين ، ويمكن أن يساهم في فهم التطوُّر التاريخي لكتاباته ، ورصد النصوص الأخرى التي دخلت أو تسرَّبت إلى نصوصه ، ودراسة دلالات ورود ظاهرة معينة مرة واحدة ، أو خمسين مرة ، أو ثلاثمائة مرة في أعماله ، والكشف عن مقاييس أو معايير محددة في توزيع العناصر

الأسلوبية عند مؤلِّف معين بحيث يمكن أن تفتح آفاقًا تفيد في التفسير الجمالي .

وتنقسم مستويات التَّحليل إلى تحليل للأصوات والألفاظ والتراكيب . ففي مجال الأصوات يتم تحليل الوقف ، والوزن ، والنبر والمقطع ، أما في مجال الألفاظ فتتم دراسة الكلمة وتركيباتها ، والصيغ الاشتقاقية وتأثيرها على الفكرة والمصاحبات واللازمات اللُّغوية في موضوع مُعين عند مؤلف معين . أما في مجال التَّراكيب فتجري دراسة طول الجمل وقِصَرها ، وأركان التركيب خاصَّة المُبتدأ والخبر ، والفعل ، والفاعل ، والعلاقة بين الصفة والموصوف ، والإضافة ، والوصل وغير ذلك ، كما تتم دراسة ترتيب التركيب مثل تقديم عُنصر أو تأخيره ، وهذا لا يقتصر على بحث جُزء من جملة أو الجملة كلها ، بل يتعداها إلى تحليل الفقرة والسِّياق ثم العمل الأدبي كاملاً .

وبحكم أن النظرية الأسلوبية ليست أدبية فحسب بل لغوية أساسًا ، فإنها تتعرض بالدرس للنصوص الأدبيَّة وغير الأدبية . ولم تكن الأسلوبية في بدايتها ، سوى منهج من المناهج اللغوية المستخدمة في دراسة النصوص الأدبية ، بل ولا يزال هناك من النقاد والباحثين الذين يعتبرونها مجرد وصف لغوي لهذه النصوص باعتبارها فرعًا من فروع علم اللغة العام ، فيعرفها ميشيل أريفي بأنها وصف النص الأدبي بناء على مناهج مأخوذة من علم اللغة ، كما يعرفها ريفاتير بأنها منهج لغوي في الأساس ، وذلك على أساس أن النص الأدبيّ نص لُغوي ، لا يمكن إدراك كُنْهه أو سبر أغواره دون تحليل العلاقات اللغوية التي ينطوي عليها ، كما لا يمكن النَّفاذ إلى قيمة العمل الأدبي إلا من خلال النَّص ذاته . إن هذا التحليل يؤدي إلى تفهم الشحنة الدّلالية والشُّعورية الكامنة في النَّص ، من خلال السَّعي لبلوغ أقصى درجة من الانضباط الموضوعي .

وقد تختلف الأسلوبيّة عن بعض نظريات النقد الأدبي من حيث اعتمادها على مَنْهج موضوعيّ مأخوذ من مبادئ علم اللغة ، ولكنها فيما عدا ذلك ، تتفق مع غيرها من النّظريات النقدية المعاصرة ، من حيث التركيز على النص الأدبي ، واعتباره نقطة البداية والنهاية في عمليات التحليل . لكن العلاقة الوثيقة بين الأسلوبية وعلم اللغة ، جعلت للأسلوبية مكانًا بارزًا في النقد الأدبيّ ، فأصبحت تحتلُّ المكانة التي كانت تحتلها الدراسات السيكولوجية والسوسيولوجية وغيرها من الدّراسات التي قدّمت مناهج عديدة للتفسير . وبذلك ساعدت الأسلوبية الناقد على التخلي عن هذه الدراسات التقليدية التي يمكن أن تشتّت الانتباه بعيدًا عن النَّص الأدبي ، واقتربت بالناقد أكثر وأكثر ، من جوهر وظيفته التي تتمثل في تحليل العلاقات اللُّغوية للنص الأدبي الذي ينهض عليها في أساسياته .

ولا شكّ أن علم اللغة أحدث ثورة في النقد الأدبي ، وهي ثورة دفعت بعض علماء اللغة مثل رومان جاكبسون إلى التطرُّف ومحاولة إلغاء النقد الأدبي كعلم مستقل ، وتحويله إلى مجرد فرع من فروع علم اللغة ، هو علم اللغة الأدبي أو علم الأدب أو البويطيقا ، أي ما يدخل في نطاق النظرية الشعرية . لكن فرض منهج أي علم من العلوم بهذه الطريقة المتعسفة على النقد الأدبي من خلال الأسلوبية ، هو في حقيقته فرض لمنهج قد يجافي طبيعة النَّص الأدبي نفسه ، إذ إن الأمر ليس مجرد مادَّة لُغوية موجودة في الأدب ، ولا يخضع إلا لمناهج علم اللغة ، بل هو قيمة جماليةِ .

ولا تزال الأسلوبية دراسة جزئية ، لم تصل إلى درجة من التكامل المنهجي الذي يغطي كل العمل الأدبي من ناحية ، كما لم تصل إلى درجة من التمايُز المنهجي الذي يفصل دراسة النَّص الأدبي عن غيرها من دراسات النُّصوص اللُّغوية الأخرى . كذلك فإن الأسلوب في ذاته ، لا يمكن أن يكون

مساويًا لجميع الظواهر اللغوية في النَّص الأدبي ، ولذلك ظلت الأسلوبية عاجزة عن معالجة ظاهرة البنيات البلاغية التي تفوق التَّركيب الواحد ، ومنها البنيات العُليا الشاملة في النصوص الأدبية . كذلك فإن المادة العلمية الأولية المستخدمة في الدراسات الأسلوبية ، ليست جاهزة للدارس أو الناقد ، أو أنها ذات طبيعة مُحايدة مستقلة عنه ، بل هي مبنيَّة على حدس الناقد ورؤيته وحساسيته . ذلك أن المادة التي تحللها الأسلوبية ، لا تنفصل عن ذات مدركها انفصالاً كاملاً .

من هنا ظلَّت الأسلوبية عاجزة عن تقديم أي منهج تستطيع من خلاله تحديد الظواهر اللُّغوية أو الأدبية الجديرة بالدِّراسة التحليلية والنقدية . مما يحتم على دارس الأسلوبية الأصيل أن يكون خبيرًا متعمقًا في التراث الثقافي والأدبي ، ومتمكنًا من معرفة أدبية شامِلة ، وحائزًا على حساسية نقدية مرهفة ، وتذوق فنيّ رفيع . فإن هذه الإمكانات الأدبية والنَّقدية تستطيع أن توظِّف مهارته اللُّغوية المكتسبة على خير وجه ، وتساعده على رصد الظَّواهر اللُّغوية الجديرة بدراستها أسلوبيًا ، وتخلصه من سطوة نظريات علم اللغة الحديث التي قيدت نفسها بمواصفات لغوية في مُستوى الجملة ، أو ما هو أدنى من الجملة ، وذلك لعجزها عن ابتكار نظريات شاملة على مُستوى النص . ولم تظهر النَّظريات التي تستطيع ، بطبيعتها الشاملة ، أن تتعامل مع النصوص إلا في الربع الأخير من القرن العشرين . وهي نظريات ما زالت في أطوارها التجريبية الأولى ، لكنها نبهت أذهان الأسلوبيين إلى خطورة المأزق البنيوي الذي أدى بطريقة غير مباشرة إلى حصر المواصفات اللغوية فيما هو أدنى من مستوى الجملة . والجدير بالذكر أن الدراسات والنظريات اللُّغوية التي طمحت إلى دراسة النصوص الأدبية ، إنما كانت نتيجة غير مباشرة لتأثر النظريات اللغوية الحديثة بالنقد الأدبي ، وليس العكس .

تمامًا كما يتداخل علم اللغة الحديث مع النقد الأدبيّ في مجالات عديدة . ولقد نتج عن هذا التداخل مناهج معاصرة مثل علم العلامات (السيميوطيقا) أو سيميولوجيا الأدب والنُّصوص الأدبية . وقد استطاع هذا العلم أن يطوِّر مناهج النَّقد الأدبي ، وربما يستطيع أيضًا أن يحوِّل الأسلوبية عن مجراها ، لأنه يفتح آفاقها على أنظمة دلالية أكثر شمولاً من دلالات اللُّغة نفسها . ذلك أن الأدب ظاهرة شاملة تصهر في بوتقتها كل الظَّواهر الاجتماعيَّة والثقافية والحضارية . . . إلخ . وليس في إمكان الأسلوبيَّة بأدواتها اللغوية البحتة أن تطمح إلى إصدار الأحكام الفنية والاجتماعية والثقافية والحضارية وغيرها ، بأدواتها اللُّغوية الجزئية في النهاية .

الأنثروبولوجية

Anthropological structuralism

تبلورت النَّظريَّة الأنثروبولوجية في الأدب على يد المفكر وعالم الأنثروبولوجيا الفرنسي كلود ليڤي - شتراوس Claude Lévi-Strauss في كتابه المشهور « العقل البدائي أو الوحشي » The Savage Mind الذي صدر عام ١٩٦٦ ، والذي حدَّد به إحدى الخصائص الرئيسية للفكر الأسطوري أو الخرافي الذي تنتجه المُجتمعات البدائية في محاولة منها لتفسير ظواهر الكون الغامض الذي تخشاه لعدم اطمئنانها إليه . وهو الفكر الذي يمكن أن يعيش عبر العصور كجزء من التراث الشعبي حتى في المجتمعات الحديثة التي تطوَّرت فكريًا وعلميًا ، ويبدو أن استمراره وتجذره في الوجدان الإنساني راجع إلى أن الإنسان المعاصر لا يزال يشعر بأن حياته عبارة عن غابة موحشة من الألغاز والطلاسم .

وقد شكَّلت هذه المادة الأسطورية أو الخرافيَّة قاعدة عريضة ومتشعبة ، انطلقت منها أنثروبولوچيا الأدب . فقد قال شتراوس في كتابه « العقل البدائي » إن جميع الروايات أو الحكايات أو السرديات الخرافية التي تبلورت في الأساطير والملاحم القديمة والحكايات الخرافية ، قد تم تجميعها بشكل تلقائي بل وعشوائي في معظم الأحايين ، أو بشكل متعمد ومقصود أحيانًا أخرى لأغراض اجتماعية أو سياسية . فلم يكن هناك منهج لتجميعها

وتصنيفها ، بل كانت أقرب إلى الكيان الهلامي الذي لا يمكن تلمُّس ملامح عامَّة ومحددة له . ومع ذلك فقد استخدمها البدائيون لتفسير مظاهر الطبيعة أو تتبع جذورهم وأصول نشأتهم كجماعة ذات ملامح جسديَّة وخصائص ثقافيَّة مُشتركة . كما استخدموها لتكوين ما يشبه العقيدة وما يشبه الثقافة لدعم تماسكهم في مواجهة الجماعات الأخرى ، مثلما فعلت الشُعوب القديمة كالشعب المصري والإغريقي والجرماني والهندي والفارسي والعربي في الأساطير والملاحم التي تناقلتها الأجيال ، وخلَّدت أبطالها من أمثال أوزوريس أو أخيل أو سيجفريد أو راما أو رستم أو سيف بن ذي يزن .

وكانت هذه أول أشكال أدبية بدائية عرفها البشر من خلال الرواة أو الحكواتية الذين جمعوها بطريقة تلقائيَّة أو عشوائية دون أية محاولة للتَّصنيف أو التوثيق ، ولذلك كانت مشاعًا لكل محاولات الحذف أو الإضافة بلا حساب ، وبلا تصميم ذهني مسبق . أما المؤلِّف المبدع الذي برز في مرحلة تالية ، فقد انتقل بالتُراث إلى مرحلة التوليف الواعي . ويستشهد بيتر بروكر في كتابه « النظرية الثقافية » برأي عالم اللغة البنيوي الفرنسي جيرار جينيت في ضرورة التَّمييز بين الراوي أو الحكواتي الذي يجمع الأساطير والملاحم مجهولة المؤلف جمعًا عشوائيًا ، وبين المؤلِّف المبدع الواعي . فهذا الجمع العشوائي يمثِّل المنابع الأولى للثقافات القديمة والأنثروبولوجيا الثقافية التي قدمت مادَّة خصبة للنقد الأدبي ، لدرجة أن جينيت يضاهي بين عمل الحكواتي جامع التُراث في العصور القديمة وبين عمل الناقد الأدبي في العصور الحديثة . فكلٌ منهما يهتم باختياراته وزوايا النَّظر إلى منتجات الميراث الإنساني الذي يفرض نفسه بدوره على كل توجهاتهما التي تنبع منه لتصبّ فيه بعد ذلك ، ويضيف جينيت قوله بأن الحفريات المتبقية من الموضوعات ، والصياغات ، والكلمات الاصطلاحية والرئيسية الدالة على

الموضوع ، والمجازات ، والاستعارات ، والمقتطفات المنقولة عن مواريث سابقة ، والتي تشكل البنية الأساسية أو التحتية للأعمال الأدبية الحديثة ، تشكِّل أيضًا القاعدة التي يعتمد عليها الناقد في تكوين وجهة نظره في العمل الذي يقوم بتفسيره وتحليله .

أما المفكِّر الفرنسي التفكيكي جاك ديريدا فقد رفض هذا التمييز الذي افترضه شتراوس وجينيت بين الحكواتي العشوائي وبين المؤلِّف المبدع ، وهو تمييز بين الطَّبيعة التلقائيَّة التي يمثلها الحكواتي وبين الثقافة المقصودة التي يمثلها المؤلف . كما رفض ديريدا تشبيه الناقد بالحكواتي الذي يُراكم الأشياء ، بعد أن يجمعها عشوائيًا دون قصد أو نظام ، وذلك عندما أوضح في كتابه « الكتابة والاختلاف » عام ١٩٧٦ ، أن إطلاق صفة التجميع العشوائي على الضَّرورة التي تفرض على منتج ثقافي أن يستعير مفاهيمه من نصّ ميراث أصابه التآكل والتحلُّل إلى حد ما ، لا يعني سوى اعتبار كل أنواع الخطاب أو الإنتاج الثقافي بمثابة تجميع عشوائي . بل إن ديريدا يقول إن كلود ليفي شتراوس نفسه عبارة عن حكواتي ، وكتبه عن الأسطورة ليست سوى أسطورة في حد ذاتها .

ولا شك أن العنصر العشوائي في الفن الشَّعبي القديم يناظر العُنصر اللاواعي في الإبداع الأدبي المعاصر . وكانت النظريات الأدبية والفنية التي تأثرت بإنجازات التحليل النفسي في مطالع القرن العشرين مثل السيريالية والتجريدية والتعبيرية قد عمدت إلى توظيف التجميع العشوائي جنبًا إلى جنب مع التوليف الواعي المقصود حتى تجمع الأعمال الأدبية بين التلقائية والتدفُّق الطَّبيعي وبين البنية المميِّزة لها . بل إن الأدب الروائي والمسرحي شهد منذ الستينيات حماسًا لتوظيف أساليب التجميع العشوائي والمنظم المقصود معًا بحيث لا تتحوَّل العفوية إلى فوضى أو النظام إلى قيد . ويرى المفكِّر

الفرنسي المُعاصر ميشيل فوكو أن الأنثروبولوجية الأدبية ترتبط ارتباطًا وثيقًا بما أسماه « حفريات المعرفة » ، وهو المصطلح الذي استعاره من إيمانويل كانط في كتابه « نقد العقل الخالص » الذي يرصد فيه ما يجعل شكلاً معينًا من أشكال الفكر ضروريًا في كل مرحلة من مراحل التاريخ الاجتماعي والثقافي للعقل وبالتالي للمعرفة . وهو نفس التاريخ الذي ينمو في إطاره الإبداع الأدبي والفنّي ويتطوَّر ويتوالد عبر هذه المراحل .

واستعار فوكو أيضًا من علم الأنثروبولوجيا مصطلح « سلالات المعرفة » ، لكي يقترن به معنى أو دلالة شكل معيَّن من أشكال المعرفة ، وهو في حالة تحوُّل إلى شكل آخر أو توليد شكل جديد من شكل قديم أو من سلالة معرفية سابقة ، بحكم أن الإبداع المعرفي يتوالد ويتطوَّر عبر سلالات متَّصلة ، مُتفاعلة فيما بينها ، تمامًا مثل السُّلالات البشرية أو الحيوانية أو النباتية التي تشكِّل المنظومات التي يُواصل علم الأنثروبولوجيا دراستها في مجالاته المختلفة . وهو ما ينطبق أيضًا على السلالات الأدبية والفنية بحيث يتشابه في كثير من الأحايين الدور الذي يؤديه الناقد مع وظيفة العالِم الأنثروبولوجي . فالناقد يعد عالمًا أنثروبولوجيًا في مجال السلالات الأدبيَّة والفنية .

واستطاع فوكو أن يمزج المصطلحين في منظومة نقدية واحدة مارست تأثيرًا واسعًا وعميقًا في نقد فِكر الحداثة العقلاني الذي يعدُّ كانط نفسه أحد رواده ، وكذلك في الفكر النقديّ عند معظم ثقافات العالم الحية وتياراتها المتفرِّعة والمتعدِّدة . وقد انشغل فوكو في كتبه « الكلمات والأشياء » ١٩٧٠ ، و « تاريخ حفريات المعرفة » ١٩٧٢ ، و « الجنون والحضارة » ١٩٧٣ ، باستكشاف وتأسيس ما يمكن أن يسمى بعلم تاريخ الأفكار وإرجاعها إلى جذورها الاجتماعية من ناحية والمعرفية من ناحية أخرى . ويقصد بالجذور الاجتماعيَّة علاقة صياغة المعرفة بكيفية توزيع السُّلطة والثروة في المجتمع ، كما يقصد

بالجذور المعرفية ، علاقة المعرفة بكيفية و وسائل تحصيل المعرفة وحفظها وتناقلها . وكلا المفهومين يشكّلان مادّة خصبة ومضمونًا مُتعدِّد الأبعاد والأعماق للإبداع الأدبي والتحليل النقديّ .

ويقتبس فوكو من نيتشه ، فكرة أن التاريخ يكتب دائمًا من وجهة نظر الحاضر ، ولصالح رؤية معينة من رُؤى الحاضر أو لحظة انتقالية وفصلية من لحظات تطوره . يقول فوكو إن معرفة التاريخ من وجهة نظر الحاضر ، إنما تلبي احتياجًا خاصًا من احتياجات الحاضر الذي لا يتوقف عن طرح قضايا ومشكلات يجب أن تدرس تاريخيًا ، ومع ذلك يرفض فوكو مقولة إن الماضي هو الأب الشرعي للحاضر باعتباره نتيجة لتسلسله عبر العصور ، لأنها مقولة تعني التّسْليم بخطورة أن يفرض الماضي نفسه على الحاضر ، والتسليم أيضًا بسريان قانون السَّببيّة بشكل مُطلق ، وهو القانون الذي يحتِّم أن يكون كل حاضر نتاجًا ضروريًا أو حتميًا للماضي ، والذي يشكِّل المحور الفكري لفكر الحداثة العقلاني عند ديكارت وكانط ونيوتن . والتّسليم المُطلق به لا يعني سوى الغياب الكامل لإرادة الإنسان في تطوير حياته وجعلها مختلفة عن حياة من سبقوه .

وبرغم أن قانون السَّببية كان من القوانين التي لعبت دورًا حيويًا في الشكل المتّسق والبِناء المنطقي المتماسك لأعمال أدبية كثيرة ، فإنه لم يكن مطلقًا أو متعسفًا في فرض معطياته على مراحل الإبداع الأدبي ، بل كان هناك مجال ليمارس فيه الأديب حريته الفكرية ، خاصّة في اختياره لعناصر الصراع الدرامي ، ونوعية الشخصيات ، وزاوية النّظر إلى المضمون الفكريّ والاجتماعيّ . ولذلك كانت العلاقة بين الأعمال الأدبية وتيارات العصر والمجتمع ، علاقة عضوية ومتجددة ومتطلعة دائمًا إلى آفاق جديدة ، وأدت إلى سلالات أدبية متنوعة .

وما ينطبق على السُّلالات الأدبية ، ينطبق على السلالات المعرفية التي تعني استحالة نسبة المعرفة الحالية إلى الماضي ، فهي علم تولُّد المعرفة وليس مجرد تسلسلها السلالي ، ذلك أن الإطار الزمني لا يمكن تجاهله أبدًا . فالتوليد هو التاريخ مكتوبًا في ضوء الاهتمامات الحاضرة الراهنة . إنه تاريخ المعرفة مكتوبًا في إطار معطيات وقضايا الواقع المعاش بالفعل . وهو الإطار الوحيد الذي يتدخَّل فيه الماضي أو يتقاطع مع هذا الواقع ، وهو نفسه الذي يتفاعل في حدوده ، الحاضر مع التاريخ أو الواقع في الأعمال الأدبية . أما خارج هذا الإطار ، فالسببية ليست سيدة الموقف ، إذ هناك دائمًا انقطاعات غالبة ، وتحولات مفاجئة ، وبدايات جديدة بطول مسار التاريخ . وهي حقيقة لا يمكن تجاهلها حتى في وجود قانوني السَّببية والاستمرارية ، خاصَّة أن الحاضر في حالة تحول دائم ، وانقطاعات متجددة ، مما يفرضُ إعادة تقييم الماضي ، وفهمه ، وتفسيره باستمرار بعيدًا عن أية علاقة سببيَّة بين الماضي والحاضر . فإذا كان الماضي يشكل الحاضر فإن الحاضر يشكل الماضي أيضًا ، وهو نفس المبدأ النقدي الذي طبقه ت . س . إليوت على العلاقة بين الأعمال الأدبية عبر العصور . فإذا كانت الأعمال التي تمَّ إبداعها في الماضي تؤثر في أعمال العصور التالية ، فإن الأعمال المعاصرة تغير من نظرتنا إلى الأعمال السابقة ، وبالتالي تغير من تأثيرها ونوعية تواجدها ؛ فهناك عملية توالُد وتفاعُل مستمرَّة لا تخضع للسَّببية الآلية .

واستطاعت النَّظريَّة الأنثروبولوجية أن تؤثر أيضًا في توجهات المسرح الطَّليعي والتجريبي بصفة خاصة . وكان المخرج والمفكر المسرحيّ المعاصر الإيطاليّ الأصل يوجينيو باربا رائدًا في هذا المجال . فقد قام برحلات عديدة سواء بمفرده أو مع بعض أعضاء فرقته التي كونها في أوسلو بالنّرويج عام ١٩٦٤ باسم « مسرح أودن » ، وكانت رحلاته إلى الشرق الأقصى بصفة

خاصة ، إيمانًا منه بأن التفاعل الأنثروبولوجي مع مختلف الثّقافات والآداب والفنون كفيل بإمداد المسرح بالحيوية والدماء الجديدة . وكانت رحلاته إلى الهند واليابان والصين وأندونيسيا ، ثم إلى أمريكا اللاتينية وجنوب إيطاليا حيث مسقط رأسه ، خير زاد أمده بأساليب جديدة لتدريب الممثلين والراقصين ، تابعها على مسارح الشّرق الأقصى وجنوب آسيا . وإن كان قد أدرك استحالة نقل السياق الثقافي الذي تنبع منه هذه الأساليب في التعبير الجسدي كما يتجلّى مثلاً في الرّقص الهنديّ أو الرقص الطقسي في جزيرة بالي الإندونيسية ، ، أو حركات الأداء في مسارح النوه أو الكابوكي اليابانية أو الفوكونج في الأوبرا الصينية . . . إلخ .

أدرك باربا أن شفرة أساليب الأداء الآسيوية ، يتم تفسيرها وحلُّها – لحظة بلحظة – من جانب الجمهور المحليّ الذي يُدرك كل رموزها وإيحاءاتها وإيماءاتها ودلالاتها ومعانيها . لكن الممثل أو الجمهور الغربي لا يستطيع أن يفهم مفردات هذه الحركات التي تؤدى أمامه لعدم إلمامه بخلفياتها التّراثية والأنثروبولوجية ، ومع ذلك فقد أقبل باربا على توظيفها لكي يُطعِم بها أساليب أداء وعروض فرقته التي نوعت مصادر أفكارها في مزجها بين التّراث المسيحي والوثني والحديث كما يتجلى بصفة خاصة في التراث الغربي ، وكذلك استفادت من أفكار وأساليب أداء الناس ، خاصة عروض الفنانين المحترفين أو الهواة ، التي تقدم في المهرجانات ،والمواسم ، والاحتفالات الشعبية ، والموالد الغربية في جنوب إيطاليا والبلقان وأمريكا اللاتينية ، حيث لا تزال المواريث الفولكلورية الشعبية موجودة وواضحة ومنتشرة .

وفي أواخر الستينيات طوَّر باربا فكرة التبادُل أو المُقايضة بين الفرق المسرحية المتشابهة ؛ ولكن كانت كل منها تنتمي إلى ثقافة مختلفة ، فتتبادل فيما بينها أساليب الأداء والإلقاء والتعبير والشخصيات والملابس والأدوات

والأفكار ، أو تقايض بالفعل ما لديها بما لدى الآخرين ، حتى يكون التأثير والتأثر مُتبادلين على المستوى المادي أيضًا ، وليس على المستوى المعنوي المجرَّد فحسب . فقد كان باربا مؤمنًا بأن المسرح الذي ينغلق على ذاته لا بدَّ أن يضمر ويصبح مهددًا بالانقراض ، تمامًا مثل الأجناس البشرية التي انقرضت عبر التاريخ لعزلتها الأنثروبولوجية التي فرضتها عليها عوامل مختلفة .

وفي عام ١٩٧٩ ، وضع باربا الإطار الرسمي لما عرف باسم : « المسرح الثالث » ، في إشارة واضحة إلى مصطلح « العالم الثالث » الذي لا يزال ينطوي على طاقات وإمكانات مسرحية لم تستغل بل ولم تكتشف بعد ، في حين أن مصادر المسرح في العالمين الأول والثاني قد استهلكت ، وأوشكت منابعه على الجفاف ، وأصبح يُكرِّر نفسه ويُحاول جذب الجمهور بالإبهار التكنولوجي فحسب . ولم يعد أمامه سوى أن يتوجَّه إلى العالم الثالث حيث الأرض التي لا تزال بكرًا .

وكان هذا الإطار الذي أسسه باربا هو : المدرسة الدولية لأنثروبولوجية المسرح ، وإن كان اهتمام هذه المدرسة لا يتركَّز على المعنى المباشر لعبارة « أنثروبولوجيا المسرح » التي تنطوي على الأصول الثقافية والفنية الشَّعبية والتلقائية لفن العرض المسرحي التقمصي التشخيصي التمثيلي . . إلخ . وإنما يهتم بجمع ومحاكاة وتبادل كل صور الأداء والعرض المسرحيّ ، وأدوات وأساليب ومناهج كل منها كما تتبلور في مختلف الثقافات .

وبرغم الشهرة التي نالتها مدرسة باربا الدولية لأنثروبولوجيا المسرح ، فإنه قوبل بمُقاومة ملحوظة من فناني ومفكري المسرح في العالم ، خاصة من الذين لا يملكون حيويته في الانطلاق إلى أقصى آفاق المعمورة لاستنبات جذور مسرحية جديدة . لكن هذه المقاومة لم تضعف من تأثيره أو تحاصره ، بدليل أن أسلوبه في إنتاج وإخراج العرض المسرحي ، خاصة فيما يتصل

بتدريب الممثلين ، وتقديم عُروض الشوارع ، والعروض البسيطة في المسارح الصغيرة والفقيرة بصفته تلميذاً عبقريّا للمخرج المسرحي الطليعي البولندي جيرزي غروتوفسكي صاحب نظرية « المسرح الفقير » ، هذا الأسلوب هو السائد منذ مطلع ثمانينيات القرن العشرين حتى الآن في معظم إنتاج ما أصبح يُعرف بالمسارح التجريبية في معظم دول العالم .

لكن تظل ريادة النظرية الأنثروبولوجية معقودة للناقد البنيوي الكبير كلود ليفي شتراوس الذي تمكّن من رصد القوانين الشاملة الكامنة وراء الظواهر النسقية التي تتخطى حواجِز الزّمان والعِرق ، وفند المفاهيم التقليدية للتطوُّر ، والتي تقسم البشر إلى متقدمين ومتخلِّفين ، مركزيين وهامشيين . وكان هدف شتراوس من نظريته في الوحدة النسقية ، تقديم فهم جديد للإنسان ذي الكيان الكُليّ الذي لا يتجزأ تحت أية ذريعة مهما بدت قويةً ومنطقية ومقنعة . وكانت هذه الوحدة النسقية بمثابة ثورة ضدّ النّزعات التاريخية السابقة التي أصبحت بمرور الزمن تقليدية ونمطية بسبب استنادها إلى نمط شامل من التاريخ الصاعد ، يدعي أو يتظاهر بإنسانية مبهرة متناغمة الكيان ، وشاملة الحضور ، ومتطورة دائمًا نحو آفاق أبعد وأشمل من التقدم والرقي .

من هنا كان نقد ليفي شتراوس في كتابه « العقل البدائي أو الوحشي » لمفهوم المادية التاريخية عند سارتر ، وشجبه لافتراضه أن مجتمع اليوم أرقى من ثقافات الماضي ، وهي الفكرة الأساسية التي أقام عليها سارتر كِتابه « نقد العقل الجدليّ » ١٩٦٠ . فقد استبدل شتراوس بالنّظرة الدياكرونية التي تؤمن بحركة التطوُّر المطردة إلى الأمام دائمًا ، نظرة سينكرونية آنية لا ترى في اللّحظة التاريخية نقطة تحول من تخلف إلى تقدُّم ،وترفض التمييز بين الثّقافات والآداب والفنون على أساس أن التطوُّر لا بدّ أن يكون تقدمًا إلى الأمام ، مما يعني أن المتقدم يزداد تقدمًا ، والمتخلف يزداد تخلفًا ،وهذا

تكريس لنظريات التفوُّق العرقي ولذلك يشجب شتراوس قياس التقدُّم أو التخلف في الثقافات والآداب والفنون طبقًا لمعايير زمانية تطورية أو معايير مكانية آنية ؛ إذ يمكن أن تنتج مجموعة بشرية تعدُّ متخلِّفة بالمقاييس المادية المظهرية ، ثقافة أو أدبًا أو فنًا أرقى وأسمى من مجموعة بشرية أخرى تعد متقدمة على المستوى المادي والتكنولوجي . كما أنه أصبح من بدهيات النقد الأدبي والفني أن التطوُّر في الزَّمان لا يعني بالضرورة تقدمًا في الإبداع الأدبي الفنّي ، فمثلاً تبدو المسرحيات الإغريقية التي كتبت قبل الميلاد بعدة قرون أفضل وأرقى من مسرحيات كثيرة كتبت في القرن العشرين بعد الميلاد .

وبذلك استطاعت النَّظرية الأنثروبولوجية الأدبية أن تستقلَّ في مناهجها وأدواتها عن النَّظرية الأنثروبولوجية العلميَّة التي تؤمن بالتطور الدائم إلى الأمام بناء على علوم التطوُّر والبيئة الحديثة ، فهذه هي طبيعة العلم بصفة عامة ، نظرياته الجديدة تعري أخطاء النظريات القديمة ويمكن أن تفندها وتلغيها وتحل محلها تمامًا في مسيرته . أما في مجال الإبداع الأدبي والفني ، فهناك علاقة جدلية متجددة بين الأعمال القديمة والأعمال الجديدة ، لدرجة أن كلا منهما يمكن أن يغير وجهة نظره تجاه الآخر ، بحيث يمكن لعمل قديم أن يثبت هزال عمل جديد بمجرد المُقارنة بينهما . ولذلك ترصد الأنثروبولوجية الأدبية التفاعلات المستمرة والتوالُدات المتجدِّدة بين مختلف الإبداعات التي تتجاوز بطبيعتها حدود الزمان والمكان ، وهي الحدود التي تشكل مناهج الأنثروبولوجية العلميَّة ومساراتها التي لاتتخطاها .

الإنسانية

Humanism

الإنسانية من النَّظريات الأدبية التي يصعب تحديدها بزمن معين أو تتبعها في منطقة مُعينة أو ربطها برواد يعود إليهم الفضل في تحديدها وبلورتها كنظرية أدبية لها ملامحها الخاصة ،وشخصيتها المتميزة التي تسهل مهمة التعرُّف عليها بين مختلف النظريات الأدبية المتعدِّدة . وهي أيضًا لا ترتبط بنظرية فلسفية أو عقائدية معينة سواء أكانت سياسية أم اجتماعية أم اقتصادية . فقد اعتنق النظرية الإنسانية أدباء ومفكرون لا حصر لهم في جميع أقطار المسكونة وفي قرون مختلفة . ولذلك يصعب تقنينها بالبساطة التي يمكن أن يمارسها النقاد مع النَّظريات الأدبية الأخرى ، إذ إن سماتها المشتركة من الاتساع والانتشار والتعدُّد والتناقص بحيث تستعصي على التَّنظير المباشر والدائم . ولا تكمن الإشكالية في خصائصها العامة فحسب ، بل في خصائصها المتغيِّرة بتغير المكان والزَّمان والحضارة والثقافة . . إلخ .

كان أفلاطون أوَّل من لمس السِّمات المشتركة لمفهوم الإنسانية في الأدب من منطلق أن الإنسان هو الإنسان في كل زمان ومكان ، ويجب ألا يخاف من الوقوع في الخطأ لأنه - أولاً وأخيرًا - إنسان وطبيعته غير كاملة وإن كان دائم السعي لتحقيق الكمال ، ويكفيه شرف المحاولة . والحياة في حد ذاتها شيء رائع وتستحقُّ أن يعيشها الإنسان بحلوها ومرِّها ، مهما احتوت على صراعات وتناقضات وآلام ، لأنه في مقابل ذلك هناك الملذات والمُتع والآمال

. وبذلك تقف الإنسانية كنظريَّة أدبية في منطقة تقع بين المثالية الرومانسية المتفائلة والواقعية النقدية المتشائمة . ومن يريد أن يختبر الإنسانيَّة على حقيقتها ، عليه أن يطرح التفاؤل والتشاؤم جانبًا ، وأن يتسلَّح بالأمل لكي يواجه به الألم . أما ضيق الأفق والانحياز إلى وجهة نظر مسبقة ، فلن يسمحا بأية نظرة شاملة تستطيع استيعاب كل تناقضات النَّفس البشرية . تلك كانت السِّمات العامَّة للنظرية الإنسانية كمذهب أدبي ، لكنَّها منذ أفلاطون اكتسبت كثيرًا من الأبعاد والشروح والتنويعات ، خاصَّة مع حركة الإحياء والتنوير التي سادت أوربا بعد خروجها من ظلام العصور الوسطى وتزمُّتها وضيق أفقها .

في عصر النهضة الأوربية تبلورت النَّظرية الإنسانية في الانكباب على دراسة التراث الأدبي الذي خلفه كل من الإغريق والرُّومان ، بما ينطوي عليه من تيارات فلسفية وثقافية وحضارية وإنسانيَّة . وأعلن المفكرون والأدباء أن خير وسيلة لمعرفة النفس الإنسانية بكل تناقضاتها هي العودة إلى التراث الإغريقي والروماني ، وفتح الذِّهن لكل ما هو جديد ومبتكر بصرف النَّظر عن القوالب الجامدة التي تعوق حركة التطوُّر والتقدم . لكن كل شيء يزيد على حده ينقلب إلى ضده ، فقد تحول الإعجاب الزائد بالتراث الإغريقي والروماني إلى قيد جديد يمنع كثيرًا من الأدباء من تجاوز حدوده . فقد أصبح هذا التراث مثلاً أعلى يجب أن يُحتذى ، وكل شطط بعيد عنه ليس سوى العجز البين عن فهم الإنسانية الحقَّة . وقد تبلور هذا الاتجاه في النظرية الكلاسيكية في الأدب ، والتي اعتبرت السَّعي الدَّءوب لفهم الإنسان ، شرطًا أساسيًا لخلود العمل الأدبي الذي سيظل موجودًا طالما أن هناك إنسانًا يدب على وجه الأرض .

وتتشابه النظرية الإنسانية مع النظرية الكلاسيكية في النظر إلى الإنسان في

مجموعه فلا هو شرٌّ خالص ولا هو خير خالص ، وإنما مزيج معقد ونسبي من العنصرين . ولذلك فمهمة الأديب تتركز في تعريف الإنسان بذاته ، بإلقاء الضوء العقلي الرّزين والفاحص والمتأمل عليها لأن الكلاسيكيين لا يثقون كثيرًا في العاطفة وشطحاتها ، لأنها يمكن أن تشتت الانتباه وتعوق الإنسان عن التقدُّم نحو الهدف المنشود . وبالتالي فإن التطور الإنسانيّ لا يمكن أن يركن إليها ، لأنها قد تصيبه بنكسات متعدِّدة في حين يعدُّ العقل الإنساني الوسيلة الوحيدة التي تساعد الإنسان على التقدُّم . وهو المفهوم الذي بلوره الفيلسوف بوركهارت ، والذي اقترب بالنظرية الإنسانيَّة من التيارات المادية التي تهتم بالمادة قبل الروح على أساس أنها الشيء الوحيد الذي يستطيع الإنسان إدراكه والسيطرة عليه .

وهناك من حاول الرَّبط بين الإنسانية والحيوانية من أمثال لوريتزو ڤالا الذي ادعى أن الطريقة الوحيدة لكي يحقق الإنسان إنسانيته تكمن في التمتُّع بكل الملذات الجسديَّة والحسية لأنها الشيء الوحيد الذي يستطيع الإنسان لمسه وإدراكه ، والأدب يجب أن يجسد هذه الحقيقة ؛ ولذلك فإن قصص بوكاتشيو المعروفة باسم « ديكاميرون » ، تعد النَّموذج الأدبي الذي يجب على الأدباء أن يسيروا على نهجه ، ولا حرج ولا حساسية في تجسيد كل تفاعلات النفس البشرية بما فيها الغريزة الجنسية كدافع من أهم الدَّوافع المحركة للسلوك الإنساني . ولعل هذا الاتجاه يرجع في أصوله إلى الشاعر اللاتيني أوڤيدوس الذي جسَّد في ديوانه « فن الهوى » شطحات السلوك الجنسي بجرأة رائدة .

وعندما تم تحطيم القوالب الفكرية والسلوكية التي سادت في العصور الوسطى ، شهد عصر النهضة آفاقًا وانطلاقات جديدة تجلت في ازدهار الشِّعر في إيطاليا ثم في فرنسا وإنجلترا وإسبانيا . وكذلك انتعشت الدراما وبزغ نجم

كُتّاب من أمثال شكسبير ، وبن جونسون ، ومارلو ، ولوبي دي ڤيغا ، وكالديرون ، وموليير ، وراسين ، وكورني ، وغولدوني وغيرهم . ولم يعد الإنسان في أعمالهم مجرد كيان محمَّل بالإثم والخطيئة في عالم كئيب ومؤقت للمرور به إلى العالم الآخر ، بل أصبح الإنسان في هذا العالم وسيلة وغاية في آن واحد ، وعليه أن يحقِّق وجوده ويستمتع بحياته طالما أنه يدب على هذه الأرض برغم كل المتناقضات التي تعتور حياته . ويعد شكسبير خير شاعر مسرحي استطاع أن يجسد الروح الإنسانية في مسرحياته سواء التراجيدية أو الكوميديَّة أو التاريخيَّة منها . ففيها يقع الإنسان بين قناعته بالواقع وتطلعه إلى المثال ، بين الخير والشر ، بين الجمال والقبح ، بين الصِّدق والكذب ، بين الأصالة والزيف ، بين الحب والكره ، بين التعاون والصِّراع ، بين اليقين والشك . . إلخ . من هذه الثنائيات التي تضعه بين شقي الرَّحى ، والتي توضح النسبية التي تحكمُ الحياة البشريَّة ، والتي بدون العلاقة الجدلية فيما بينها ، استطاع الإنسان أن يدرك معنى الحياة . فلولا القبح والشرُّ والباطل لما أدرك معنى الجمال والخير والحق ، وهكذا تطبيقًا لمبدأ « وبضدها تُعرف الأشياء . »

والتناقُض بين الخير والشر ، بين الحقِّ والباطل ، بين الجمال والقُبح ، طبيعة أصيلة جُبِلَ عليها الإنسان ولا مفرَّ منها ، وذلك نتيجة لخضوعه لغريزتين قاهرتين : الأولى هي غريزة حبِّ الذات والمحافظة عليها ، والثانية هي غريزة حب النوع والمحافظة عليه أيضًا . والغريزتان متناقضتان في جوهرهما . الأولى تجبر الإنسان على السُّلوك النرجسي والأناني الذي يجعله يتعبد في محراب ذاته ليل نهار ، في حين تدفعه الثانية إلى التضحية وحب الأولاد ورعايتهم حتّى تتواصل الأجيال . وما دامت هذه المحبة موجودة ومتأصِّلة ، فإنها يمكن أن تمتدَّ لتشمل الإنسانيَّة كلها . ولذلك فالسلوك

الإنساني يتشكل طبقًا لتغلب إحدى الغريزتين على الأخرى ، وهذا التغلُّب بدوره يخضع لعوامل الوراثة والبيئة وظروف التكوين النفسي والاجتماعي للفرد . ولذلك فالنفس الإنسانية هي مزيجٌ من التناقُض بين الجبر والاختيار ، بين الحتمية والحرية ، بين المسئولية والإرادة ، بين المجموع والذات . وقد تجسد هذا الجوهر الأساسي للنَّظرية الإنسانيَّة في شخصية هاملت في مسرحيَّة شكسبير الذي جسَّد فيها الحقيقة المعقَّدة والمتناقِضة . فلم يكن تردد هاملت في اتِّخاذ قرار فيما يختص بمقتل أبيه الملك على يدٌ عَمّه سوى نتيجة طبيعية للصراع الإنساني المعتاد بين الخوف والإقدام ، بين التردد والتصميم ، بين التفكير والتنفيذ .

هذا هو لب النظرية الإنسانية في الأدب الذي يرى الإنسان في ضوئها مزيجًا عجيبًا من المتناقضات ، يجمع بين الخير والشر ، بين خلود الآلهة وفناء البشر . تتجلّى العبقريَّة في أفعاله وأفكاره وفي الوقت نفسه لا يزال يسلك سلوك الوحوش الضارية في انحطاط شهواته ، ورضوخه لحواسه وغرائزه الحيوانيَّة ولحتميات البيئة التي تحيط به من كل اتجاه . وهذا هو المضمون الأساسي للصراع الدرامي الذي لا يمكن أن تقوم له قائمة لو خلا الوجود الإنساني من هذه المتناقضات التي تشكل جوهره . ومن هنا كانت العلاقة الوثيقة بين النظرية الإنسانية والإبداع الأدبي الذي يجسد الصراع الذي جبلت عليه الحياة البشرية . ولذلك من النادر أن نجد عملاً أدبيًا ناضجًا يخلو من الصراع الدرامي الذي يجعل الحياة تدب في خلاياه ، إذ إنه بدون هذا الصراع ، يتحوَّل العمل إلى مجرد سرد وصفي أو تقرير مُباشر عن حالة أو وضع معين .

وعندما يقول أرسطو إن الأدب محاكاة للحياة ، فإنه لا يعني أنه مجرَّد صورة أو نسخة مكررة لها ، وإلا استغنى عنه الناس لأنهم يفضلون الأصل

دائمًا على الصورة ، وما داموا يملكون الأصل فلا حاجة بهم إلى الصورة . وإنما كان يقصد أن الأدب يحاكي الحياة في توظيف قوانينها في الحركة والصِّراع ،ولكن لأهداف إنسانية مقصودة ومن صنع الإنسان ،وليس لأهداف طبيعيَّة صماء مثل تلك التي تنشدها الحياة دون عقل يوجهها ، وذلك باستثناء القوانين التي جبلت عليها . هنا تتجلى ضرورة الأدب وحيويته لأنه يساعد الإنسان على إدراك معنى حياته وتناقضاتها وصراعاتها التي لا تتوقف عن التوالد ،وعلى تحقيق التَّناغم والتكامل في أقصى درجات الاكتمال الممكن . ذلك أن التناقض الذي جبلت عليه الإنسانية يجعلها ناقصة برغم سعيها الدائم نحو الكمال .

ويخلق العمل الأدبي معادلاً موضوعيًا للطبيعة الإنسانية كما يجب أن تكون ، من خلال بلوغ الإنسان أعلى درجات استيعابها وفهمها بل والتحكُّم فيها بدلاً من أن تتحكَّم هي فيه . وفي هذا يتفق كل من أرسطو وت. س . إليوت – برغم الفارق الزمني بينهما والذي يبلغ حوالى ثلاثة وعشرين قرنًا – في أن العمل الأدبي يحقق كمال الطبيعة الإنسانية ، ويجسده بالهارمونية البديعة التي تربط بين أجزائه الداخلية وبين شكله الخارجي . أي أنه معادل موضوعي للطَّبيعة الإنسانية ،وإن كان أكثر اكتمالاً منها ، لأنه يعيد صهرها وصياغتها في بوتقة كي يتجلى جوهرها الحقيقي والأصيل . ولا يقصد أرسطو بهذا التناسق أو الاتساق مجرد المهارة الحرفيَّة أو الصنعة الفنية التي لا تخرج عن حدود الشَّكل الظاهري ، لأن العمل الأدبي شكل ومضمون ، مظهر وجوهر ،وكذلك الإنسان الذي يتكون من جسد وروح أو مظهر وجوهر ، ولا يمكن تصور أحدهما دون الآخر ،وأي انفصال بينهما لا يعني سوى الموت المعنوي أو الفعلي لكيان الإنسان أو لبنية العمل الأدبي .

وإذا كان العمل الأدبي يستمدُّ مادته وحياته من الحياة الإنسانية فإنه لا يظل

تابعًا لها ، بل سرعان ما يأخذ في يديه زمام المبادرة ويسبقها ضاربًا لها المثل الأعلى الذي يجب عليها أن تحذو حذوه . فهو يحتوي على الصّراع الدرامي الحي ، والحبكة المنطقية المتّسقة ، والشّخصية الناضجة المتبلورة ، والفكر الإنساني الرحب ، وهذه كُلُّها عناصر تناغُم بحيث تجعل من العمل الأدبي وحدة عضوية زاخرة بالتفاعل والنموذج الواعي والرؤية الثاقبة التي يجب أن تسير الحياة الإنسانية على هديها . ولذلك يضع أرسطو الأدب في درجة أعلى وأسمى من الواقع الإنساني لأنه يبلورها وينقيها من كل الشّوائب والرّواسب والزوائد والنتوءات التي تعتور جمالها ، وتشتت معناها ، وتطمس جوهرها . ومن هنا كانت الحياة هي التي يجب أن تُحاكي الأدب وليس العكس ، فهي مجرد واقع معاش في حين أنه الحياة كما يجب أن تكون ، لأنه يمكّن الإنسان من إدراك قوانينها .

ويعتقد أنصار النظرية الإنسانية أن التناقض الذي فطرت عليه النفس البشرية ، خاصّة بين العقل والعاطفة ، يجب أن يتحوّل إلى طاقة بناءة ، وذلك باستغلال إمكاناته وتوجيهها إلى ما فيه خير الإنسانية . فالعقل قد يكون جافًا وباردًا في بعض الأحايين ، في حين نجد العاطفة ملتهبة ومندفعة في أحايين كثيرة ، ولكن عندما يمتزج الإثنان في وَحدة تجمع بين الفكر الثاقب والإحساس المرهف ، فإن التناغم بينهما يجعل الإنسان أكثر نضجًا وإقبالاً على الحياة ، وأعمق فهمًا وإدراكًا لها . ولذلك يجب على العقل أن يكبح جماح العاطِفة إذا حاولت ركوب أجنحة الشطط في حين يتحتم على العاطفة أن تجعل الدفء يسري في كهوف العقل المضاءة بأنوار باردة .

ويعتبر العمل الأدبي الناضج ، مزيجًا رائعًا بين العقل والعاطفة ، ومعادلاً موضوعيًا للاكتمال الإنساني . فإذا كان الأديب يستغلُّ كل إمكانات عقله وطاقات فكره في صياغة عمله الأدبي ، فإنه يتحتّم عليه في الوقت نفسه أن

يترك مشاعره الإنسانية الحميمة تتدفَّق في حنايا الشَّكل الفنّي لعمله الجديد لكي تضج بالحياة ، وإلا تحول العمل الأدبي إلى مجرَّد معادلة رياضية باردة . بل إن بعض فلاسفة الفن والجمال مثل روبين جورج كولنغوود ، يعتقدون أن مهمة العالم الرياضي أو أي عالم آخر ، لا تخلو هي الأخرى من العاطفة والإحساس ، إذ إن العالم إنسان في المقام الأول ، قبل أن يكون عالمًا يعتمد أساسًا على العقل البارد والفكر المجرَّد والمنطق الموضوعي . ولا شكَّ أن أرشميدس عندما اكتشف نظريته الجديدة في الحمام ، وخرج عاريًا وصائحًا دون وعي : « وجدتها . . وجدتها » ، كان نهبًا لعاطفة جارفة تزلزل كيانه من أساسه . أي إنه لا يمكن لإنسان أن يتنكَّر لإنسانيته مهما تسلَّح بالمنهج العلمي الصارم . وهذا بدوره يؤدي بنا إلى دراسة علاقة الذات بالموضوع ، ذلك أن الإنسان يفكر في ذاته يشعر بها كما يفكر في الآخرين ، ويشعر بوجودهم الذي هو التجسيد الحي للمفهوم المجرَّد للإنسانية .

فإذا كان الإنسان يعتمد على ذاته في إدراك الحياة التي يمارسها ، فإنه يدرك جيدًا أن الإنسانية لا تتشكَّل إلا من خلال الموضوع . فإذا تخيلنا إنسانًا يعيش بمفرده في جزيرة نائية ، فإنه من المستحيل أن يتواجد المفهوم الحقيقي للإنسانية على أرض جزيرة مثل هذه . وقد حاول الروائي دانيال ديفو مُعالجة هذا المفهوم في روايته الشهيرة باسم « روبنسون كروزو » التي يتحرَّق فيها البطل شوقًا للقاء بني جنسه بعد أن تحطَّمت سفينته وألقت به الأمواج على سطح جزيرة مهجورة . فكما أن الإنسان يحب ذاته ويحافظ عليها من كل مكروه ، فإنه يدرك أن تحقيق هذه الذات لا يمكن أن يحدث إلا من خلال الموضوع الذي يتجسَّد في الآخرين . فهو يشعر بإنسانيته عندما يجد صداها عند الآخرين . وكذلك فإن العلاقات بين الشخصيات في المسرحيات والروايات والقصص القصيرة ، هي تجسيد درامي زاخر بالمعاني والدلالات ،

لوسائل الاتّصال بين البشر ، كما أن نوعية هذه العلاقات تؤثّر على الشّكل الذي يتخذه العمل الأدبي لأنها تُبلور المواقف وتشقّ مجرى الأحداث . والمحصلة النهائية لكل هذه التفاعلات والاكتشافات والومضات ، هي تمكن المتلقّين من رصد ملامح النّوع الإنساني من خلال العمل الأدبي المجسّد والمضيء لها . وكل الأعمال الأدبية التي رسمت ملامح خريطة الأدب الإنساني بطول تاريخه العريق ، جسّدت صراع البشر من أجل إنسانية أفضل . هنا تكمن وظيفة الأدب الحيوية والضّرورية في مفهوم النّظرية الإنسانية ، فهو الوسيلة التي تسخر الإمكانات المؤدّية إلى وجود أفضل وعالم أجمل . ولذلك اصطلح النُّقاد وعلماء الجمال والأخلاق على أن الإنسان الذي يتذوق الأدب خير من ذلك الذي لا يهتم به ، لأن الأدب تجربة نفسية وجمالية فعالة وضرورية لبلوغ الإنسانية درجات أعلى من النُّضج والرقي .

الانطباعية

Impressionism

بدأت الحركة الانطباعيَّة أو التأثيرية في الفن التشكيلي أولاً قبل أن تتبلور في اتجاه أدبي ونقدي ذي ملامح متميِّزة في الأدب العالمي ، ولا عجب في هذا ، فالعلاقة بين مختلف الفنون علاقة وثيقة وعضوية تقوم على عنصري التأثير والتأثُّر ، وخاصة إذا ارتبطت بعامل المعاصرة . ولكي ندرس مفهوم الانطباعية في الأدب لا بدَّ أن نرجع إلى جذورها الأولى وأصولها المبكرة في الفن التشكيلي . فقد بدأت الحركة الانطباعية كنوع من الثَّورة ضد القوالب الكلاسيكية التي سيطرت على الفن التشكيلي في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر .

فقد تحوَّلت هذه القوالب إلى قيود قاسية تحدُّ من انطلاقة الفنان ، وتجبره على محاكاة من سبقوه بدلاً من إضافة الجديد المبتكر . وكان الفنانون الكلاسيكيون يصفون أنفسهم بأنهم أعمدة الفن الأكاديمي الرسمي ، وتميز سلوكهم بالادعاء والغطرسة لارتكانهم إلى خلفية تاريخية عريضة وضاربة جذورها في القدم ، ولاعتمادهم على التأييد الرسمي لكبار رجال الدولة ، ولأن الذَّوق العام كان ممهدًا من قبل لتقبل أعمالهم التقليدية . وكانت معظم لوحاتهم لا تخرج عن تصوير الموضوعات التاريخية والمعارك الحربية والمناظر الطبيعية التي تحاول الالتزام الحرفي بالألوان والزوايا التقليدية ، وكذلك النساء العاريات اللاتي أغرم أبناء الطبقة الأرستقراطية بتعليق لوحاتهن في

الصالونات وغُرف النوم . كما تخصَّص المصورون الأكاديميون في رسم الصور النصفية لكبار الشخصيات بصفة عامة والساسة بصفة خاصة ، والتي يبدون فيها في كامل صحَّتهم وأوج مجدهم ، كما صوروا الشُعراء والفنانين الملتحين الذين تداعبهم ربات الشعر والأدب اللاتي اتخذن صورة فتيات المولان روج . وأيضًا تناولوا الموضوعات الدينية المُستوحاة من الإنجيل وتاريخ الكنيسة .

كانت هذه هي الموضوعات الأثيرة عند هؤلاء الفنانين ، ولم يحاول أحدهم الخروج عن نطاق تقاليدها ؛ لأن التكرار والمحاكاة أفقداهم ملكة الابتكار والتجديد ، فكانت معظم اللوحات ترسم أو تصور أو تنفذ حسب الطلب ، وفي حدود تقاليد العصر الكلاسيكي وعصر النهضة ، مما أدى إلى انفصال الفن التَّشكيلي عن الحياة المعاصرة . وقد امتدَّ نفوذهم على الحياة الفنية في فرنسا حتّى الرُّبع الأخير من القرن التاسع عشر . وفي كتاب « دروس في الحماقة » للناقد الفرنسي فرانسيس جوردان ، نجد مجموعة من اللوحات التي حصلت على الجوائز الرسميَّة في فرنسا ،وكلها لمصورين اندثرت أسماؤهم ، في حين أرفق جوردان بالكتاب قائمة بأسماء الفنانين الذين لم يحصلوا في تلك الفترة على أيَّة جوائز ، بل إن الدوائر الرسميَّة لم تعترف بفنهم الطليعيّ . وتضم القائمة أسماء ديغا وسيسلي وبيسارو وماتيس و رود ودفي وجوجان وتولوز لوتريك وبونار وغيرهم من الفنانين الذين تركوا بصماتهم واضحة على مسيرة الفن التشكيلي . وكان الفارق الأساسي بين التقليديين والمجددين أن التقليديين حاكوا الأنماط المُسبقة والقوالب القديمة ، فركزوا على الصنعة وأهملوا الموهبة والابتكار والإحساس الجديد الأصيل ، في حين صور المجددون ما أحسوا به بالفعل فانطلقوا إلى آفاق جديدة سواء من ناحية المضمون والمنظور أو من ناحية الشّكل والصَّنعة .

بدأت الثَّورة الانطباعية بالمصور الفرنسي كوربيه الذي قال إن المادَّة الأولى للفن الصادق والأصيل تكمن في الانطباع الذي يُحدثه موقف معين أو منظر معين في نفس الفنان . قد تختلف جودة التعبير عن هذا الانطباع من فنان لآخر ، ولكن تبقى الحقيقة البدهية التي تؤكِّد أنه لا يوجد فنٌ بدون انطباع واقع على الفنان بالفعل ؛ إذ إنه ببساطة لا يستطيع التعبير عن شيء لم يتأثر به أو انطبع في مخيلته . فالفنان لا يُصوِّر الواقع لأن وجوده نسبي ويختلف من فنان لآخر ، بل ومن فترة إلى أخرى عند نفس الفنان ، ولذلك فهو يصور إحساسه به في لحظة راهنة تركت انطباعه فيه وحفزته للإبداع .

كان الانطباعيون مستكشفين لواقع جديد ، ومتحمسين لتصوير عصرهم ورؤاه ومضامينه ، حتى لو استوحوا مضامين من عصور سابقة . وكان من الطبيعي أن تشتعل الحرب بين الأكاديميين والانطباعيين ، بين الثبات والتَّكرار والتجمُّد وبين التغيير والابتكار والتجديد . وفي عام ١٨٧٤ عرض كلود مونيه Claude Monet لوحة بعنوان « شمس مشرقة – انطباع » في قاعة « المرفوضين » التي أقيمت لعرض اللَّوحات التي رفضت الأكاديمية عرضها بالمعارض الرَّسمية . وكانت لوحة مونيه التي رسمها من شرفة غرفته عند شروق الشمس في مدينة الهافر تعبيرًا عن انطباعه وتأثرًا بالأحاسيس التي أثارها المنظر في نفسه . وكان الضَّوء هو أهم عنصر في تشكيل هذه الأحاسيس وإضاءة اللَّوحة بانطباعاتها ، وأصبح العنصر الذي يتلاعب به الانطباعيون بلا خوف من تكرار ، وذلك نظرًا لزواياه ودرجاته وألوانه التي لا يمكن حصرها .

وقد تسرَّبت الانطباعية أو التأثيرية من الفن التشكيلي إلى ميدان الأدب من منافذ عديدة لقدرتها على التَّشكُّل السريع مع المذاهب الأدبية المختلفة والمتعارضة في بعض الأحيان . فقد دخلت ميدان الأدب من باب الرومانسية والطبيعية والرمزية والواقعية . واستطاعت أن تشكل اتجاهًا نقديًا وأدبيًا

إبداعيًا عرف بالاتجاه الانطباعي في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين . ولذلك نجد كثيرًا من الأدباء الذين ينتمون إلى اتجاهات مختلفة ، وقد اتخذوا مواقف متنوِّعة تُجاه الانطباعية . ولعلَّ هذا راجع إلى أن أي عمل فنّي لا بد أن يمر بنفس الفنان ومخيلته أولاً ، فيتشكل الانطباع ويتكامل ليدفع الفنان إلى التعبير عنه . وهذا الانطباع بدوره ينتقل إلى القارئ عن طريق العمل الأدبي ، لكن أساليب التعبير عن هذا الانطباع تختلف من اتجاه لآخر ، ومن فنان لآخر ، بل ومن عمل لآخر لنفس الأديب . ومن هنا تفرَّعت النظريات والمدارس والمذاهب الأدبية إلى رومانسية وطبيعية ورمزية و واقعية وسيريالية وتعبيرية . . إلخ . وبرغم أن التعبيرية مثلاً قامت كثورة مضادة للانطباعية ، إلا أن الاثنين وجهان لعملة واحدة لأن الفنان يتأثَّر أولا ثم يجسد هذا الانطباع وينقله عن طريق التَّعبير ، وبالتالي لا وجود لأحدهما بدون الآخر .

ونظرًا لأن النظريات والمذاهب الأدبية حلقات مُتَّصلة في سلسلة ممتدَّة عبر تاريخ الأدب ، فإن الانطباعية كانت امتدادًا طبيعيًا للرومانسية الأدبية التي ثارت ضد القوالب الكلاسيكية التي أحالت التقاليد إلى قيود تجبر الأديب على محاكاة من سبقوه . أما الأديب الرومانسي فيطلق العنان لانفعاله بالطَّبيعة الحيَّة والحياة المُعاصرة ، ثم صياغة هذا الانفعال في الشَّكل الفنّي المستلهم منه ، دون اعتبار للأشكال أو القوالب السابقة . وفي الواقع لا يوجد فارق كبير بين الانفعال الذي يستمدُّ منه الرومانسيون إبداعاتهم ، والانطباع الذي يعبر عنه الانطباعيون .

وكان وليم وردزورث ، رائد الشعر الرومانسي الإنجليزيّ ، قد قال إن الشِّعر الصّادق هو النتيجة الطبيعية للانسياب التلقائي والعفوي للانفعالات التي تجتاح الشاعر . ثم جاء أناتول فرانس (١٨٤٤ - ١٩٢٤) وهو رائد النَّظريَّة الانطباعية في الأدب ، والذي قال إن قيمة أي عمل أدبيّ تكمن في

نوعيّة الانطباعات التي يتركها في نفس القارئ ، وعلى الأديب أن يضع هذه الحقيقة نصب عينيه لأن الانطباع هو الدَّليل الوحيد على الوجود الحي للعمل الأدبيّ .

ولكن الإسراف في الاهتمام بالانطباع على أساس أنه المصدر الوحيد الذي ينبع منه العمل الأدبي ، أدى إلى مزالق عديدة ، لأن الانطباع ليس ملكًا للفنان وحده ، فكل إنسان يتأثَّر بالموجودات حوله ، ويستطيع أيضًا التعبير عنها . وطبقًا للتيار المتطرّف للانطباعية ، فإن هذا يعني أن في إمكان كل إنسان أن يصبح أديبًا أو فنانًا ، لأن الانطباعيين جروا وراء التسجيل الحرفي للانطباع ، ونسوا القيمة الشكلية الجمالية والضَّرورة المنطقية الدِّرامية اللتين تحتِّمان وجود الشكل الفنّي الذي يحوّل هذا الانطباع المجرَّد إلى جسم فنّي جميل من خلال العمل الأدبيّ . فالانطباع عبارة عن مجرد عنصر أولي أو مادة خام لازمة لتشكيل العمل ، لكن الضَّرورة التشكيلية تحتِّم فناء المادة الخام داخل الجسم الجديد .

وقد أدت الانطباعية إلى ما عرف بأدب الاعترافات والخطابات الأدبية التي يعبِّر فيها الأدباء عن مكنونات صدورهم بصرف النظر عن التَّشكيل الدراميّ لهذه المكنونات . وكان ذلك من تداعيات مدرسة التحليل النفسي التي أرسى قواعدها سيجموند فرويد ، والتي خلقت جماعة من النقاد مهمتهم الأساسية البحث المتأني عن العقد النفسية التي ترسخت في نفس الأديب الذي يحاول التنفيس عنها في أعماله . أي أن العمل الأدبيّ هو مُجرَّد مرآة لحياة الأديب الداخلية ، وبمجرد الإحاطة بكل شيء عن شخصيَّة الأديب ، فإن العمل الفنيّ يفقد قيمته ودلالته ، وقد أدى هذا بدوره إلى فوضى في المعايير النَّقدية والفنية بحيث أصبح النقد الأدبيُّ والتذوُّق الفنّي مجرد تعبير عن الانفعالات الشخصية والخواطر الذاتية التي يثيرها العمل

الأدبيّ في الناقد . أي أن في إمكان كل إنسان أن يصبح ناقدًا لأنه يستطيع أن يعبر عن الانفعالات التي أثارها العمل الأدبيُّ فيه دون أن يقدم التبريرات الموضوعية لهذه الإثارة من داخل العمل العمل نفسه . وبذلك فهو ينقل اهتمام المتلقّي من الكيان العضويّ والدراميّ للعمل إلى انفعالاته وخواطره الشخصية التي يجب ألا تهمَّ المتلقي أصلاً .

ومن هذا المنطلق وصف الناقد والأديب الفرنسي أناتول فرانس ، شخصية الناقد ودوره بأنه روح مرهفة تحكي مغامراتها وسط التُّحف الأدبيَّة والروائع الفنية . فهو يحكي للقراء عما يحبه أو يكرهه في العمل لأسباب خاصة به هو وليست خاصة بالعمل في حد ذاته . ويعلق الناقد جويل إلياس سبنجارن Joel Elias Spingarn في كتابه « النقد الجديد » الذي صدر عام ١٩١٢ على الأسلوب الانطباعي في النقد لكل من أناتول فرانس وجيل ليمتر بقوله : إن وظيفة النقد الانطباعيّ لا تخرج عن نطاق التسجيل الحرفي للانفعالات التي يثيرها العمل في نفس الناقد ، وبالتالي فإن كل شخص له نفس الحق الذي يملكه الناقد في التعبير عن نفسه . ولذلك فإن كل أدوات الناقد تتركز في الحساسية المرهفة تجاه الانطباعات التي يثيرها في داخله العمل الأدبي ثم قيامه بالتعبير عنها . وهذا التعبير ربما يؤدي إلى خلق عمل أدبيّ آخر عن طريق الناقد نفسه بحيث يحل محل العمل الأصلي . وهذا ما يطلق عليه الانطباعيون اصطلاح « فن النقد » . وهو ما يذكرنا بما فعله أصحاب النظرية التفكيكية التي ظهرت في الرُّبع الأخير من القرن العشرين ، حين نادوا بأن من حق المتلقي أن يقوم بتفكيك العمل الأدبيّ بل وتفتيته وتحطيمه حتى ينطلق من خلاله إلى آفاق فكرية وسيكولوجية جديدة . ذلك أن بنية العمل ليست قالبًا أو قيدًا عليه ؛ ولذلك من حقِّ المتلقّي أن يفعل بالعمل ما يشاء لأن المؤلِّف لا يملك أي حق لتوجيهه وجهة معينة ومحددة . بل إن الناقد الفرنسي جاك ديريدا أعلن شعار

« موت المؤلف » بمعنى أن لا يملك أي تأثير على المتلقي ، فهو غير موجود أصلاً !

وكان سبنجارن في أوائل القرن العشرين قد وصف هذه النظرية الانطباعية بالفوضى النقدية قائلاً بأن اهتمامنا ليس منصبًا على انطباعات الناقد ، لأن كل ما يهمنا هو العمل الأدبيّ نفسه ، بصرف النظر عن الاعتبارات الشخصية لكل من الأديب المبتكر والناقد المحلل . فعندما يعبر الناقد عن حالته النفسية الراهنة تجاه العمل ، فإنه لا يزيد استمتاعنا به ، لأنه يعبر عن حالة خاصة جدًا تهمه هو وحده ولا تهم أي شخص سواه . صحيح أن التجاوب مع العمل الأدبي ضروري وحيوي للغاية ، لكنه ليس مهما في حد ذاته ، لأن النقد الموضوعيّ يتبع أربع خطوات تدريجية : الأولى : التجاوب اللحظي ، والثانية : الفهم العميق ، والثالثة : التحليل الشامل ، والرابعة والأخيرة تكمن في التقويم الأخير أو الحكم الموضوعي القائم على حيثيات صادرة عن مكونات العمل الأدبيّ وتفاعُلاته الداخلية التي منحته شخصيته المتميزة .

والملاحظة الجديرة بالتسجيل والتأمل أنه على الرغم من أن الانطباعية في الأدب كانت نتيجة للانطباعية في الفن التشكيليّ ، فإن هناك تناقضًا حادًا بين المدرستين . فالانطباعية التشكيلية تتجلى في التضحية بالمضمون من أجل الشكل ، في حين تضحي الانطباعية الأدبية بالشكل من أجل المضمون . فالفنان التشكيلي الانطباعيّ يستخدم اللمسات السَّريعة والضربات المركزة بالفرشاة بهدف الحصول على تأثيرات قوية وسطوح زاخرة بالأضواء والألوان ذات الملامس المثيرة ، في حين يصر الأديب الانطباعي على الإطناب والتطويل والتغنّي بانطباعاته الشخصية ، وذلك لغياب الشكل الفني المتميِّز والمتبلور الذي يضع شطحاته الذاتية في خدمته .

وإذا كانت الانطباعية التَّشكيلية تنهض على أسس علميَّة ، تتراوح بين

دراسة الضوء وتحليله ، والألوان وتركيبها وفقًا للنظريات العلميَّة ، وأهمها نظرية التكامل التي تجمع بين التناغم والتفاعل والتضاد في توليفة أو منظومة نابضة بالحياة ، فإن الانطباعية الأدبيَّة تتخلى عن كل المعايير العلمية وخاصة في ميدان النقد الأدبيّ . وهي الظاهرة التي تكرَّرت في الأعمال الأدبية والدراسات النقدية التي طبقت النظرية الانطباعية في أواخر القرن التاسع عشر و أوائل العشرين ، خاصَّة تلك التي جعلت من نفسها علامات مميزة على طريق الانطباعية ، وتطرفت في شطحاتها الرومانسية والذاتية .

ولذلك تبدو الانطباعية التشكيلية أقرب إلى النظرية الطبيعية في الأدب منها إلى الانطباعية الأدبيَّة . فهي أيضًا معاصرة لها تمامًا ، واتجهت مثلها إلى التركيز على العالم المُعاصر المحيط بها ، تتأمَّل الموجودات العادية باهتمام موضوعي ، بلا خوف أو تكتُّم حتى إذا كانت موجودات قبيحة أو مشوَّهة . ولعل الطابع المزدوج الذي تميَّزت به الانطباعية التشكيلية هو الذي أدى إلى علاقتها المزدوجة بكل من المدرسة الطبيعية والانطباعية في الأدب . وفي هذا يقول الشاعر الفرنسي الرمزي شارل بودلير أن التشابه انعدم بين الانطباعية التشكيلية والانطباعية الأدبية ، لأن الأولى تقترب كثيرًا من الطبيعية الأدبيَّة . ولذلك فهو يعقد مقارنة بين المصور الانطباعي دلاكروا وبين الأديب الطبيعي ستندال لأن الاثنين جمعا بين التنوير والثورة الرومانسية ، بين العاطفة والعقل ، بين الزهو الفردي والوعي الاجتماعي ، وبين مرارة الشعور وقسوة التعبير ، كل ذلك في وحدة عضوية زاخرة بالحيوية والتوتُّر والنَّبض . أما الأديب الانطباعيّ فلا يهتم إلا بالزهو الفرديّ .

ولعل العلاقة المتبقية بين الانطباعية الأدبية والانطباعية التشكيلية ، هي اعتبار العالم الخارجي مجرد تجربة خاصَّة وأحاسيس شخصية ، وليس واقعًا موضوعيًا موجودًا بشكل مستقل عن حواس الفرد . وهو الواقع الذي تؤكده

الوضعية الفلسفية . فالعالم الحديث هو الذي أفرز هذه الاتجاهات التي أصبحت بشكل متزايد تعبيرًا عن علاقة بالغة التَّعقيد وبالغة التداخُل بين الذات والموضوع . فالفرد الذي فرضت عليه العُزلة ، والذي تدور أفكاره حول ذاته ، إنما يعرف العالم كمجموعة من المؤثرات العصبية ، والانطباعات والأحوال النفسية . وبرغم أن البطل في الروايات الانطباعية ساخط ، إلا أن سخطه ينحصر داخل فرديته المنعزلة التي تأنف من التجاوب مع العالم المعاصر الذي تفكك وتفتَّت وانعدمت إنسانيته ، وهو ما يراه التفكيكيون . إن موقف الفرد لا يخرج عن موقف المتفرِّج الذي لا تعنيه غير انطباعاته ، والذي لا يعتزم المشاركة في تغيير العالم . وبالنسبة للفنان التشكيلي الانطباعي فإن بقعة الدم لا تزيد في نظره عن أن تكون بقعة لون .

من هذا يتضح لنا أن الانطباعية كنظرية أدبية حاولت أن تكتسب لنفسها ملامح محدَّدة ، لم تستطع أن تعيش أكثر من نصف قرن بين الربع الأخير من القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين . ذلك أنها اتِّجاه أكثر منها نظرية ، اتجاه يدس بنفسه في جميع النظريات الأدبية دون استثناء ، حيث الانطباع عنصر أوليّ في خلق أي عمل فنّي ، لكنه ليس كل شيء في عملية الإبداع كما نادت الانطباعية الخالصة . ولذلك اندثرت عندما اقتصرت على تسجيل الانطباع كهدف في حدٍّ ذاته . ومع ذلك يظلُّ الانطباع المادة الخام التي يتشكَّل منها أي عمل فنّي ابتداءً من الرومانسية ومارًّا بالواقعية والرمزية والطبيعيَّة والتعبيريَّة والعدميَّة والوجودية والعبثية والبنيوية والتفكيكية والحداثية . . . إلخ . ذلك أن الأدب بطبيعته يصوِّر العلاقة الجدلية بين الذات والموضوع ، بين الفرد والمجتمع ، بين الإنسان والكون ، بين المضمون والشكل . ولا يمكن أن يقتصر على دائرة الذات دون إظهار علاقتها العضوية والفعالة والديناميكية بالموضوع .

الانفعاليَّة

Emotionalism

تعودُ جذور النظرية الانفعالية إلى أفلاطون حين وصف الفن بأنه « يروي الانفعالات العارمة » ، وتبعه في ذلك أرسطو و لونجينوس Longinus وغيرهما ممن نظروا للدور الإيجابي والفعال الذي يلعبه الانفعال في الإبداع الفني والأدبي . وبرغم أن الكلاسيكية ، منذ عصورها الأولى ، كانت حريصةً على ترويض طاقة الانفعالية بل وكَبْتها في أحايين كثيرة ، فإن الانفعال ظلَّ الشُّعلة المتوهِّجة في الإبداع عبر العصور ، حتّى في تلك التي سيطرت عليها النيوكلاسيكية المتزمّتة ، خاصة في القرن الثامن عشر . لكن مع ظهور الرومانسية ورسوخها ، أصبحت الانفعالية نظرية لا يمكن أن يتجاهلها أو يرفضها فنان أو أديب أو ناقد أو متذوِّق ، وذلك منذ مطالع القرن التاسع عشر حتّى الآن . ولم تسلم الرومانسية من هجمات أدباء ونقاد نظرية « النقد الجديد » في أوائل القرن العشرين ، وفي مقدِّمتهم ت. س. إليوت ، لكنهم تكلموا عن الانفعال كقوة محركة للإبداع ولا يمكن الاستغناء عنها ، وإن كانت في حاجة لتنظيم طاقاتهم المتفجِّرة بهدف توظيفها في العمل الفنّي على الوجه المطلوب ، وقد سجَّل تاريخ النقد الأدبيّ للشاعر الرومانسي الإنجليزي وليم وردزورث مقولة شهيرة عرف فيها الشعر بأنه التدفق التلقائيّ للمشاعر ثم تجميعها وصياغتها في هدوء متأمل ، حتى تتخلص من الشَّطحات التي تشكل عالةً على بنية القصيدة .

وقد خاضت الرومانسية معركتها ضد النيوكلاسيكية لفك القيود التي كانت تفرضها على انطلاقات الانفعال الذي يمثل قوة الدفع الحقيقية للإبداع . فقد كانت النيوكلاسيكية ترى في إظهار الانفعال بدرجة مفرطة ، إهدارًا لقيم الوقار واللياقة واحترام الذات . كما كان الانفعال – طبقًا للنظرية النيوكلاسيكية – أمرًا ذاتيًا يخص الفرد بصفة شخصية ويتميَّز به وحده ، في حين يتحتم على الأدب أن يستمدَّ مضمونه من التجربة المشتركة بين جميع الناس من ذوي الذوق السليم حتى يستطيع أن يعبر عن هذه التجربة . كما ينبغي على الأديب أن يقتصر على تناول المضامين اللائِقة الإيجابية التي تنير الطريق أمام جموع الجماهير . ونسيت النظرية النيوكلاسيكية أن الانفعال الصادر عن تجربة ذاتية وشخصية لا يخصُّ الأديب وحده ، بل هو انفعال إنساني شامل ، يشاركه فيه كل القراء ، طالما أنه استطاع أن يجسده في كيان موضوعي لعمل فنّي ، أحال التجربة الذاتية إلى تجربة موضوعية إنسانية ، أو كما قال أرسطو : « الانتقال من الخاص إلى العام . »

ولقد كان أسوأ ما أدت إليه هذه النظرية النيوكلاسيكية عندما طبقت عمليًا ، هو أنها أسفرت عن فن يعاني الخواء الانفعالي ، والفراغ العاطفي ، والتمسُّك بالتقاليد الجامدة ، والافتقار إلى الأصالة ، وانعدام المرونة في الشكل والأسلوب ، مما أصابه في كثير من الأحايين بضحالة وسطحية وآلية ونمطيَّة مملة . وكان هذا التوجه مثار سخرية الشاعر الرومانسي الإنجليزي جون كيتس ، حين قال في قصيدة بعنوان « النوم والشِّعر » : « كانوا يدورون حول أنفسهم على حصان هزاز . . ويظنونه بيجاسوس » . وبيجاسوس هذا ، هو الحصان الأسطوري ذو الجناحين والذي يرمز إلى انطلاق الفنون إلى آفاق لا تحد .

ولم يجد الرومانسيون وسيلةً لضخ الدِّماء الساخنة الفوارة في عروق

الإبداع الشعريّ والأدبي ، سوى في إطلاق الانفعالات الإنسانية بكل حرارتها اللافحة حتى لو كانت مُحاطة بجوّ زاخر بالصّقيع والجليد . كما رفضوا فرض أية حدود أو قيود على نوعية الانفعالات التي يمكن أن تثيرها الأعمال الأدبية . وتخطوا الحدود التقليدية المتعارف عليها ، وصوروا مناظر معتادة أو يومية ضئيلة الشأن ، أو قصصًا بعيدة غير مألوفة ، أو مضامين قبيحة من الوجهة الجمالية أو الأخلاقية ، أو استجابات شخصية لهذه العناصر مهما كانت فردية أو شاذة . فلم تعد العبرة بالمنظر أو الموقف أو المضمون ، وإنما بأثر هذه العناصر في نفس الأديب ونوعية استجابته لها . وعندما يتّضح عدم كفاية الأشكال والأساليب الفنية التقليدية في التعبير عن الانفعالات اللانهائية ، فلا بدّ من اللّجوء إلى التجديدات . ولذلك كان القرن التاسع عشر حافلاً بالمضامين والأشكال والأساليب الفنية الجديدة ،وفيه ظهر عدد هائل منها ، حافل بالبصمات الشخصية ، أدّت بدورها إلى ظهور أعمال فنية عظيمة ، وذلك برغم الأمراض التي أصابت النزعة الرومانسية وفي مقدمتها الانفعالية المفرطة ، والشَّطحات الشاذة ، والتجديد لأجل التجديد دون إضافات حقيقية .

وكان أول تقنين منهجيّ للنظرية الانفعالية قد قدمه يوجين ڤيرنون عام ١٨٧٨ في كتابه « علم الجمال » التي قال فيه : « تأثير شخصية الإنسان في عمله . . . هو الأساس الوحيد الثابت لعلم الجمال كله » . فالعمل في نظر ڤيرنون ، يسجِّل استجابة الفنان الشخصية لحادث أو موضوع معيَّن ، وهذه الاستجابة ليست انفعالية فحسب ، وإنما تمثِّل آراء الفنان وأفكاره التي لا تنفصل عن انفعالاته وأحاسيسه . وعند الفنان ذي الموهبة الهزيلة ، تكون الانفعالات والأفكار عادية ، مثل تلك التي تنتاب أي إنسان عاديّ . أما الفنان الذي كُلَّما تجلَّت عبقريته ، فإنها تكشف عن مزيد من الطاقة والتفرُّد

وتحقيق ما لم يتحقق من قبل .

وعلى الرغم من أن ڤيرنون لا يرى أن الإبداع الأدبي والفني لا يمكن تعريفه ببساطة من خلال شخصية المبدع ، فإنه يعتقد أن العمل الفنّي هو الدليل المادي الملموس على عبقرية الفنان وما يملكه من ملكات وقدرات وخصائص ، تجذبنا إلى إبداعه لدرجة الافتتان به . ويقسم ڤيرنون هذه الملكات والقدرات والخصائص إلى نوعين : أولهما التكوين الانفعالي والذّهني المميّز للفنان ، وهو التكوين المشحون بطاقة انفعالية من خلال علاقة حميمة بين الفنان والبشر ، وبنظرة ثاقبة تمكّنه من أن يرى ما لا يراه الآخرون ، وثانيهما البراعة التي يعبر بها عن نفسه في العمل بحيث تنتقل عدواه إلى المتلقي بكل أعراضها وتداعياتها ، أو كما يسميها ڤيرنون « القوة التي يصور بها انفعالاته » . وهي بطبيعة الأمر ، الانفعالات التي تصدر عن مضمون العمل وتصب فيه في تفاعل إيجابي خلاق . ولا يفرق ڤيرنون بين عبقرية الفنان وعبقرية عمله الفنّي ،وإعجاب المتلقي بالعمل الفنّي هو إعجاب في الوقت نفسه بالفنان . ولذلك فإن هذا الإعجاب هو أساس التجربة الجماليّة عند ڤيرنون الذي يوضّح أنه « من الممكن أن نلخّص إعجابًا دائمًا في عبارة : ما أعظم العبقرية التي لا بد أن إبداع عمل كهذا قد اقتضاها . »

ولا شك أن أنصار النظرية الموضوعية ، يرفضون هذا التوجه الأدبي والنقدي على أساس أنه ينبغي على النقاد والمتذوقين أن يتحدّثوا على الأعمال الفنيّة في حدّ ذاتها ، وعن العناصر والخصائص التي تميزها وتمنحُها شخصيتها المستقلّة ، أما الإشارة إلى الفنان وشخصيته فلا تضيف شيئًا ولا تفسر أي شيء عن العملية الإبداع ، فهي فكرة خاوية وجُهد لا طائل من ورائه . ويبدو أن ڤيرنون كان واعيًا بمثل هذا الاعتراض ، فذكر في كتابه « علم الجمال » : « أن النقاد قد يقولون إننا نهتم بالعمل وليس بالإنسان ، ولكن

الأمرين لا ينفصلان : فإذا كان العمل منحطّاً ، كان صانعه كذلك ، على الأقل في لحظة إنتاجه للقصيدة أو الصورة . » أي أن ڤيرنون يطبق المثل العربي الشهير : « كل إناء بالذي فيه ينضح » . وليس من الممكن أن يخرج إلى حيز الوجود عمل فنّي متميِّز إلا لأن ثمة إنساناً يملك ملكات وقدرات وخصائص معينة لا تتأتى لغيره من البشر العاديين . فالفنان بطبيعته متميز ، والجمهور يعجب به لهذا التميُّز .

لكن مهما قيل عن العلاقة الحميمة بين الفنان وإبداعه ، فإن حالة الفنان النفسية قد تكون مختلفة كل الاختلاف عن تلك التي تتجسد في العمل . فقد يحيا شاعر يتَّسم شعره بالعمق الانفعالي ، حياة هادئة مُعتدلة .وكثير من الفنانين والأدباء لا يلفتون الأنظار أو يبعثون على الإعجاب من حيث هم أشخاص ، ومع ذلك تبدو أعمالهم بعيدةً عن ذلك كل البُعد . إن من أخطر الأمور أن ننسب إلى الفنان ما نجده في عمله ، ما لم تكن لدينا شواهد مستقلَّة ومكتسبة بوسائل أخرى غير فحص أعماله الفنية ، كالشَّواهد المستمدَّة من وقائع حياته مثلاً . فإن لم توجد هذه الشواهد ، فإن النقاد والمتذوقين يقعون في الخلط بين ما يقولونه عن الفنان وبين ما يقولونه عن عمله الفنّي . إن قراءة تراجيديات شكسبير يمكن أن تؤكد لنا أنه ذو تعاطف إنسانيّ عظيم ، لكن مثل هذه التأكيدات يمكن أن تكون مُضللة إلى حد بعيد ، ما لم يكن معناها يقتصر على أن الفنان يملك القدرة على إظهار وتجسيد هذه الخصائص والسمات في عمله الفنّي . كذلك فإن شخصيات شكسبير المتنوِّعة بل والمتناقضة فيما بينها ، لا يمكن أن تكون تعبيراً عن جوانب شخصيته هو المتعدِّدة !

ويدافع ڤيرنون في استماتة عن النَّظرية الانفعالية ، محاولاً أن يثبت أنها أفضل من نظريتي المحاكاة البسيطة ومحاكاة المثل الأعلى . وهو يهاجم بصفة خاصة نظرية المثل الأعلى ، لأنها عاجزة عن تفسير قدر كبير من العملية

الإبداعية في الفن والأدب .

فالفنان لا يسعى إلى تصوير الأشياء الجميلة ، بل إنه كثيرًا ما يختار مضامين قبيحة ، ويعبر عنها بطريقة حيَّة دون أو يقلل من قبحها ، وذلك لإثارة انفعالات مقصودة داخل المتلقي ، ذلك أن الفن يتجاوز الجمال البحت ، لأنه يستوعب العالم الإنساني كله ، بما فيه من قبح أو جمال ، حزن أو فرح . . . . إلخ .

وبعد أن وضع فيرنون اللَّبنات الأولى للنظرية الانفعالية في كتابه « علم الجمال » عام ١٨٧٨ ، جاء الروائيّ والمنظِّر الروسي ليو تولستوي ليُسْهم بقسط وافر في تعميق هذه النظرية ، وذلك في كتابه « ما الفن ؟» عام ١٨٩٨ ، الذي أكَّد على أن الفن يتَّخذ من جميع الانفعالات البشرية ، بحلوها ومرها ، بعذوبتها وكآبتها ، مادة حيَّة له ، لأنه يتعامل مع الحياة في كل متناقضاتها . وعلى القارئ أو المتلقي أن يتقبَّل هذه الحقيقة الفكرية والفنية لأن الفنان الأصيل لا يدغدغ غرائز جمهوره . ذلك أن محاكاة المثل الأعلى ، فكرة مرفوضة تمامًا ، وكان للنظرية الانفعالية الفضل في خوض محيط الانفعالات الإنسانية المتلاطمة ، حتى تفتح للأدباء كل الأبواب الموصدة على المتناقضات البشرية ، إذ إن الصراع الدراميّ في جوهره هو صراع بين شتى الانفعالات التي تتجسد في مواقف درامية متضادة .

ويرجع لأصحاب النظرية الانفعالية ، الفضل في تطوير مفهوم الجمال في الفنون ، بعد أن ارتبط في أحايين كثيرة بما هو جميل فحسب . فمن خلال دراسة تاريخ الأدب والفن عبر العصور ، رأوا أن الفنان يلجأ إلى أشد المضمانين تباينًا وتناقضًا ، وفيها ما هو شاذ أو مقبض أو منفر . ومن هنا كان للانفعاليين أثر كبير في الطريقة التي ينظر بها الناس إلى الفن . فلم يعد المتلقّي يبحث عن الجمال وحده ، بل لم يعد يهتم به إلا عرضًا في الأعمال الفنية .

وقد أشاد روجر فراي في كتابه « الرؤية والتصميم » بالنظرية الانفعالية المستبصرة التي أدت إلى تحرير العقول من أغلالها القديمة برغم رفض الكلاسيكيين والموضوعيين والشكليين لها ، إذ قال : « كانت كل التحليلات التي تدور في مجال علم الجمال ، خلال فترة شبابي ، لا تمل من الإصرار على أن الجمال الأدبي والفني لا يتعامل إلا مع ما هو جميل كما يعرفه الناس في الطبيعة والحياة . ولكن عبقرية تولستوي هي التي أخرجتنا من هذه الطريق المسدودة . وكانت من أهم الأفكار ، فكرته القائلة بأن العمل ليس تسجيلاً للجمال الموجود بالفعل في موضع آخر في الطبيعة أو الحياة ، وإنما هو تعبير عن انفعال يشعر به الفنان وينقله إلى المشاهد . »

فلم تعد العِبرة بالجميل أو القبيح ، بل بالوظيفي ذي الدلالات والإيحاءات المتعدِّدة . فهناك أعمال فنية كثيرة تحتوي على مضامين قبيحة بالمفهوم التقليدي ، بل إن هذه القبح لم يجمل ولم يخفف ، بل زادته طريقة مُعالجة الفنان تأكيدًا وحيوية . وبهذا يصبح العمل الفني - كما يقول صاحب النظرية الانفعالية - معبرًا بقوة عن كل أنواع الانفعالات مهما كانت قبيحة أو عنيفة أو قاسية . وهو التيار الذي واكب مسيرة الأدب الإنساني منذ التراجيديا اليونانية ، كما أشار ڤيرنون عندما ذكر جثة هيكتور وهي تُجَرّ حول قبر باتروكليز ، وأوديب وهو يفقأ عينيه ويروي مآسيه وهو غارق في دمائه ، وميديا وهي تذبح أبناءها انتقامًا لنفسها من غريمتها . . إلخ ، وغير ذلك من مشاهد العنف والقسوة والقبح ، التي يمكن تتبعها حتى النصف الثاني من القرن العشرين حين غمرت تيارات ما بعد الحداثة كلا من المسرح والسينما والتليفزيون ، وأغرقتها في دوامات من العنف الدموي والقسوة الوحشية التي أصبحت مصدر شكوى مُتصاعدة من علماء النفس والتربية ، خاصّة بعد أن أصبح العالم قرية صغيرة نتيجة لثورة الاتصالات والمعلوماتية ، ولم تعد

الانفعالات مرتهنة بمناطق جغرافية أو إيكولوجية معيَّنة ، بل انتقلت كالأعاصير في لمح البصر بين كل أرجاء المعمورة .

ولقد استطاع الانفعاليون أن يدركوا - كقاعدة أو نظرية عامة - أن القوة الدافعة إلى الإبداع الفني هي انفعال معين لا بدّ أن يشعر به الفنان ، وأن هذا الانفعال يمكن أن يثيره أي موقف أو فكرة أو خاطر . . إلخ ، فهو المحرك الأساسي للإبداع من بدايته حتى نهايته . وإذا كان العمل الفنّي تعبيرًا عن انفعال الفنان ، فإن المتلقي يشاركه هذا الانفعال الذي يختلف في جوهره وطبيعته عن الانفعالات التي يمر بها البشر في حياتهم اليومية . فهو انفعال مقصود ومنظم ومتّسق بحيث يجعل من العمل الفنّي تجربة انفعالية مثيرة للمتلقي ، تجعله يرى الحياة في ضوء جديد . وبذلك يصبح الانفعال ملكًا لكل المتلقين بانتقاله من ذاتية الفنان إلى موضوعية العمل الفنّي . ولذلك من التبسيط المخل أن يوصف الفن بأنه « مظهر للانفعال » كما يقول ڤيرنون . وهو ما يرفضه جون ديوي في كتابه « الفن بصفته تجربة » الذي يؤكِّد فيه على أن « المظهر المجرَّد لانفعال الشخص ليس شيئًا فنيًا ؛ فالضحك أو البكاء التلقائي ، أو التثاؤب غير الواعي أو الحركة الغاضبة - كل هذه تكشف عن وجود انفعال . ومع ذلك فإن التعبير الفني ليس اندفاعًا خالصًا ، وليس مجرد غليان محض » . وكما أشار كيرت دوكاس في كتابه « فلسفة الفن » : « فإن من طبيعة الفن وجوهره ألا يكون أعمى كالسُّلوك الآلي ، وإنما لا بد أن يكون واعيًا مسئولاً . »

ويبدو أن هذه بدهية فنية وجمالية لأن ڤيرنون المتطرِّف في إيمانه بطاقات الانفعال وآفاقه ، أكد أنه عندما ينطلق الانفعال دون ضابط ، فإنه يستحيل المضي في التعبير الفنّي ، إذ إن قوة الانفعال وصخبه ، وتجاهله للاعتبارات الخارجيَّة ، يبدأ عند تفجره للمرة الأولى أقوى من أن يتيح له التريُّث لكي

يروي انفعالاته أو يشرحها . وهو المفهوم الذي يذكرنا بعبارة الشاعر الإنجليزي وليم وردزورث الشهيرة التي يقول فيها إن الفنان أو الشاعر لا يستطيع أن يبدع إلا إذا استرجع انفعالاته في هدوء متأمل .

إن التعبير الفني ينطوي بطبيعته على وعي ومسئولية وهدف مقصود من خلال وسيط موضوعي مُعيَّن . فالانفعال لا يقتصر على الانطلاق العفوي والتلقائي ليصل إلى المتلقين ، كالشخص الغاضب حين يصب جام غضبه على من أثار غضبه . بل إن الفنان يقوم بدور هذا الوسيط فيجسد انفعالاته من خلال شكل فني متميز ، يعيد صياغتها ويبلور معناها ، إذ إنها مجرد مادة خام لا بد من تشكيلها بعد تخليصها من كل الشوائب . فإذا فاض الانفعال وتجاوز ما يستطيع الوسيط استيعابه وتشكيله ، فإن الأمر برمته يتجاوز حدود التعبير الفنّي إلى مجال التعبير العملي الذي يمارسه البشر في حياتهم اليومية ، وهذا ليس من الفن بشيء . وقد قال الفيلسوف الإنجليزي روبين جورج كولنجوود في كتابه « مبادئ الفن » : إن التعبير عن انفعال مُعيَّن لا يُماثل وصف هذا الانفعال . فكل إنسان يستطيع أن يصف ما يراه أو ما يشعر به ، لكن الفنان يتجاوز مُجرَّد الوصف إلى تجسيد التجربة الانفعالية من خلال عملية واعية ومنضبطة تهدف إلى احتواء المتلقي في تجربة سيكولوجية يمرُّ بها ، وليس مُجرد إعلامه أو تعريفه بمعلومات عن شيء أو موقف مُعين .

ويقول كيرت دوكاس في كتابه « الفن والنقاد وأنت » ١٩٤٤ ، إن الانفعال الذي يعبر عنه العمل الفنّي شيء جديد كل الجدة ، وليس له كيان قبل أن يظهر العمل إلى حيز الوجود ، وبالتالي لا يماثل أي انفعال آخر حتى لو أطلق عليه نفس التوصيف ، ذلك أن خصوصية لانفعال جزء عضوي من خصوصية العمل نفسه . وإذا كان مصدر الانفعال تجربة حياتية غير فنية ، فإنه يتبدل تمامًا عندما يصبح جزءًا عضويًا وعنصرًا فعالاً في جسم العمل

الفنّي . إن تعامل الفنان مع الوسيط قد يبدل انفعاله ويدخل به في مسارات أخرى . فالانفعال المتجسِّد في العمل لا يظلُّ كما هو ، بل يتبدَّل ويتغير وتعاد صياغته سواء بالتشكيل أو الحذف أو بالإضافة بمجرد بدء العملية الإبداعية . بل إن بعض النقاد والمنظرين من أمثال فنسنت توماس في مقالة له بعنوان « الفن وتذوقه عند دوكاس » ١٩٥٢ ، أوضح أن الميلاد الفني والحقيقي للانفعال يبدأ مع ميلاد العملية الإبداعية ذاتها . فالانفعال الذي يجسِّده العمل الفنّي آخر الأمر ، لا يتولَّد ولا يتشكل ولا يتطور إلا تدريجيًا ، وسرعان ما يشرع في النمو بمجرد بدء عملية التعبير الموضوعي عنه . وهذا ما يعري سذاجة بعض أصحاب النَّظرية الانفعالية ، الذين يعتقدون أن انفعال الفنان ، في كل الأحوال ، ثابت ومحدد تمامًا قبل أن تبدأ العملية الإبداعية .

ومن الواضح أن الإبداع الفنّي يتطلب دائمًا إيجاد نوع من التوازن بين منطلقات انفعال الفنان وطاقاته ، وبين الإمكانات التعبيريَّة الفنية الكامنة في المضمون الذي نتج عن هذا الانفعال . وهو ما يذكرنا بنظرية المعادل الموضوعي عند ت. س. إليوت ، والتي تنصُّ على أن يكون التعبير الفنّي معادلاً للانفعال ، لا يزيد عليه ولا ينقُص عنه . لكن هذا لا يعني أن يكون العمل مجرد نسخة من الانفعال الذي أدى إليه ، فهو ليس مُجرد مرآة تقتصر على أن تعكس ما يوضع أمامها ، بل هو يبدِّل كل ما يعبر عنه ، ويصوغه في شكل متفرِّد وبالغ الخصوصية والتميُّز .

وبناء على ذلك فإن النظريَّة القائلة إن الفنَّ تعبير عن الانفعال ، لا يمكن أن تقبل على علاتها ، وهو ما قد ينطبق على كل النَّظريات الأدبية ، ذلك أن أية نظرية في الفن لا تصاغ لكي تسري إلى الأبد . فكلُّها اجتهادات لمزيد من الكشف والتنوير وتعميق الرؤية الجمالية والتحليلية والنقدية . وهي ليست مثالية أو كاملة أو مطلقة ، لأن كل نظرية منها هي مجرد حلقة في سلسلة

طويلة ممتدَّة من زمن أرسطو ، وربما قبله من زمن الأساطير والخرافات ، وستظل مستمرة في التوالُد لمواكبة انطلاقات الأدب والفن إلى آفاق متجددة ضمن مسيرة الحياة التي لا تعرف التوقُّف أو الثبات أو السكون . ولذلك تشكل النظريات الأدبية نسيجًا متشابكًا ومتناميًا برغم الاختلافات التي تصل إلى حد التضاد والتناقض والرفض والهجوم المتبادل . فهذه كلها علامات تدل على الحيوية الفكرية والفنية التي يتمتع بها الأدب الذي يتطلَّع دائمًا إلى الجديد ، مهما كان مغرقًا في الإغراب والشذوذ . والدَّليل على هذه الحيوية أن النظرية الانفعالية كانت نتيجة طبيعية للنَّظرية الرومانسية ، لكنها لم تكتف بهذه التبعية بل طوَّرت نفسها ، وابتكرت المعايير الإبداعية والنقدية الخاصَّة بها ، بحيث مهدت بعد ذلك للنظرية السَّيكولوجية التي درست قضية الانفعال في الأدب من منظور علم النفس ، فأضافت إليه أبعادًا وأعماقًا جديدة . بل يمكن القول بأن النظرية الانفعالية كانت بادرة مبكرة للنظرية التفكيكية التي سعت لتفكيك بنية العمل الفني بكل ما تنطوي عليه من عوامل فكريَّة وانفعالية وسيكولوجية وسوسيولوجية . . إلخ ، بل وأهدرت قداسته ، ورفضت أن تجعله ذاتًا مصونة لا تمس ثم أعلنت موت المؤلِّف الذي لم يعد يهمها في شيء ، سواء في أفكاره أو انفعالاته ، بل نقلت التركيز والاهتمام إلى انفعالات المتلقي الذي افترضت فيه القدرة على تفكيك العمل من منظوره الذاتي البالغ التفرد والخصوصية . وهذا يدل على أن النظريات الأدبيَّة كاجتهادات نقدية وتحليلية وتنويرية ، تولد وتزدهر ، ويمكن أن تلد نظريات أخرى ، وقد تتوارى في الظِّل أو الخلفيَّة أو في البنية الأساسية للتراث النقدي لكنها لا تموت ، بل يمكن أن تعاود الظُّهور في أشكال وصيغ جديدة ، إذ إنها عمليات توالد وتطوير وليست مجرد عمليات تناقض وصراع . فهذه هي طبيعة النظريات الأدبيَّة والنقديَّة وجوهرها الحقيقي .

الأيديولوجية

Ideology

ارتبطت الأيديولوجية بالأدب مُنذ بداياته المبكرة ، دون أن يكون الأديب على وعي مُتبلور أو إدراك متعمَّد بهدف توظيفها في مضمونه الفكري ؛ إذ اقتصر طموحه على تقديم وجهة نظر قد تكون مباشرة أو متضمنة في السرد أو الوصف أو الحوار أو المنظور الفكري بصفة عامَّة ، لكن كان هناك على الأقل دافع أدى به إلى الإبداع الأدبيّ ، سواء أكان دافعًا واعيًا أم غير ذلك .

في تلك العصور المبكرة لم تكن الحياة معقَّدة أو متشعِّبة بحيث تتحوّل وجهة النظر أو الفكرة التي يتضمنها العمل الأدبي إلى أيديولوجية سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية أو كل هذا جميعًا ، بوحي من المذاهب الفكرية التي تبلورت في أعقاب الثورة الفرنسية ، وبلغت قممًا مُتتابعة عبر القرنين : التاسع عشر والعشرين ، بحيث أصبحت من خصائص الحياة الإنسانيَّة المعاصرة التي لا يمكن تصوُّرها بدونها . بل إن النقاد ، منذ مطالع القرن العشرين ، شرعوا في تحليل الأعمال الأدبية التي تم إبداعها منذ أكثر من خمسة وعشرين قرنًا من منظور أيديولوجي ، وكانت ملاحم هوميروس في طليعة الأعمال التي طبّقت عليها هذه النظريَّة الأيديولوجية التي استطاعت أن تستوعب كل الأعمال الأدبية من شعر ومسرح ورواية ، وإن كانت قد تطرفت في أحيان كثيرة عندما وضعت الإبداع الأدبي في خدمة الأيديولوجيا ، ومجرد وسيلة لتوصيلها إلى المتلقّين .

ويحدد الناقد والمفكر الألماني ياكوب باريون ، الأيديولوجيا في كتابه « ما الأيديولوجيا ؟» (١٩٦٧) بأنها مصطلح انحدر من الفلسفة الفرنسية في أواخر القرن الثامن عشر ، إذ كانت تعني « علم الأفكار » ، وهو علم يتتبع الأفكار المركبة إلى أصولها البسيطة وجذورها الأولى التي ترجع بدورها إلى الأحاسيس أو المدركات الحسية المباشرة . أي أنَّها علم يُحاول الوصول إلى جذور المعرفة الإنسانيَّة وفروعها وحدودها وتراوحها بين الشَّك واليقين ، مثله في ذلك مثل النقد الذي يسعى لتحليل العمل الفني إلى عوامله الأولى حتى يضع المتلقي يده على مراحل الإبداع والتكوين والتركيب والصياغة التي أدَّت به إلى شكله الفني النهائي ، فيزداد وعيه وتذوُّقه للعمل . ويبدو أن هذا التشابه في المنهج التحليلي والتفسيري بين الأيديولوجيا والنقد ، قد أدى إلى هذه العلاقة الحميمة بينهما لدرجة أنها أصبحت إحدى نظريات النقد الأدبي المُعاصر .

ويرى الناقد الألماني يوزف بيتر شتيرين أن الأيديولوجيا لا تعني التوحُّد ، بل تعني التشابه الأسري بين أفكار سائدة في إطار عصر من العصور ، والظواهر التي تحمل فيما بينها سمات وخصائص مُشتركة ، ويمكن وضعها في منظومة واحدة . وهي المحاولات الفكرية والفلسفية التي كان أرسطو رائدًا لها ، والتي وجد فيها شتيرين نوعًا من الشمولية التي تحمل بين طياتها خطورة ازدراء التفرُّد والخروج على النمط السائد ، وبالتالي صبَّ الفكر الفردي في قوالب متحجِّرة تعوق انطلاقه ، وخاصة أنه ليس من السهل التحرُّر من قبضة الأيديولوجيا بصفة كاملة ونهائية ، إذ إن الأفكار تظل مرتبطة ، بطريقة أو بأخرى ، بأسلوب عصرها .

ويوضح كريستوفر باتلر في كتابه « التفسير والتفكيك والأيديولوجيا » (١٩٨٤) أن جميع عمليات التفسير والتفكير والتحليل والنقد لا تستطيع أن

تتجنب الضغوط التي تمارسها الأيديولوجيا عليها بطريقة أو بأخرى . وفي مجال النقد الأدبي ليس هناك إطار فكريّ ومعرفي واحد يصلح لتفسير جميع النصوص ،والناقد الذي يتصور أنه عثر على أيديولوجيا ثابتة يستطيع أن ينطلق منها إلى تفسير كل الأعمال الأدبية وتحليلها ، يحكم على نفسه بالتحجر والتجمُّد ، لأن الأعمال والنصوص نفسها هي أبنية معرفية وديناميكية ومنفتحة دائمًا على العالم الخارجي الذي استمدَّت منه مادتها الخام كذلك لا يمكن حصر دلالات النص ، وبالتالي لا يستطيع الناقد أو المفسر احتواءها داخل إطاره المعرفي ، لأنها قد تتطلب إطارًا معرفيًا آخر .

من هنا كان تعدُّد المناهج النقديَّة في تحليل الأعمال الأدبية وتفسيرها . فهي كلها اجتهادات و وسائل وأدوات تساعد المتلقي على أكبر قدر ممكن من استيعابه و وعيه بالعمل الأدبي ،وليست معايير مسبقة أو أهدافًا ثابتة لا بدَّ أن تطبق بحذافيرها ؛ ولذلك يتحتَّم على النقد دائمًا أن يكون في خدمة الإبداع وليس العكس ، وما ينطبق على النقد ينطبق بدوره على الأيديولوجيا التي يجب أن تمتلك من المرونة ما يساعدها على مواكبة التجدُّد الإبداعي ، وخاصة أن الأيديولوجيا بطبيعتها ترتبط بمجموعة من النظم والمفاهيم والتقاليد والحقائق الاجتماعية بصفة عامة ، كما أن للناقد أيديولوجيا خاصة به استطاع أن يصوغها لنفسه ،وإن كانت لا تنفصل عن الأيديولوجيا العامَّة . وبهذا يقترب كريستوفر باتلر من رائد النقد التفكيكي جاك ديريدا عندما يؤكد أن مفهوم الناقد للحقيقة الاجتماعية لا بدَّ أن يخضع بدوره لأيديولوجية التفسير السائد في المرحلة المعاصرة ، فليستِ هناك أفكار معلقة في الهواء بلا جُذور .

ومن الواضح أن معايير النَّقد وقواعد التفسير تتحدَّد وتعمل من خلال منظومات اجتماعية وكيانات فكريَّة ، تفرض سياقات متعدِّدة ومختلفة تكتسب طابعًا سياسيًا وأيديولوجيًا . ولذلك فإن أي تفسير نصي لا يخلو من

الأيديولوجيا حتى لو تظاهر بالبراءة منها . وخاصة أن الناس يستسهلون تقبل المعايير التي يشتركون فيها مع الآخرين ، وينظرون إليها على أنها أمور طبيعية للغاية ، وكذلك التقاليد الأدبية التي استقوها من التراث الأدبي الذي نشأوا على احترامه ، والمبادئ التربوية التي شكلت طفولتهم . وهذا التقبل الطَّبيعي لكل هذه المعايير والتقاليد والمبادئ لا يجعلهم يفطنون إلى دلالاتها الأيديولوجية .

ويخطئ من يتصوَّر أن الأدب كمنظومة إبداعية يتمتع باستقلال ذاتي كامل . فهو منظومة تشتملُ على إنتاج الأعمال الأدبيَّة وطبعها ونشرها ، وكذلك الدراسات النَّقدية المواكبة لها . ويوضح باتلر أن اللُّغة التي تستخدم في إبداع الأدب ونقده للتعبير عن الأيديولوجيا التي تنطوي عليها الأعمال الأدبيَّة ، تستخدم أيضًا في التعبير عن هذه الأيديولوجيا في حد ذاتها ، بهدف خدمة أهدافها خارج نطاق المنظومة الأدبيَّة . وفي هذا يقول باتلر : « إن جميع الأعمال الأدبية تخدم أهدافًا أيديولوجية واضحة أو خفيَّة ، بصورة أو بأخرى . « فالكوميديا الإلهية » لدانتي مثلاً ، أو « الفردوس المفقود » لجون ميلتون ، تخدم أهدافًا دينية بصورة مباشرة ، وذلك على النَّقيض من رواية « توم جونز » لهنري فيلدنغ ، أو رواية « ديفيد كوبرفيلد » لديكنز ، أو قصيدة « الأرض اليباب » التي ألفها ت. س. إليوت مثلاً ، فكل هذه الأعمال تخدم أهدافًا سياسيَّة بأسلوب غير مباشر . وحتى الأعمال الأدبية التي لا ترتبط بصورة واضحة بسلطة نظام عقائدي خارجي ، لا تخلو من دلالة عقائدية ، بمعنى أن هذه الأعمال تطرح تصورًا لطبيعة الإنسان ، وهذا التصوُّر عنصر حيوي من العناصر الأيديولوجية التي تتضمَّن بطبيعتها رؤية للطبيعة والقيم الإنسانية ، مما يدل على أن الأيديولوجيا تدلى بدلوها أيضًا في مجال القيم الأخلاقية ، وهو المجال الذي يصرُّ الكثيرون على أنه مجال مستقل وقائم بذاته ولا يخضع

للآراء النسبية بطبيعتها . »

ولا شكَّ أن النقد الأدبيَّ قد عانى التناقض الحتمي بين مختلف الأيديولوجيات لأنَّها تفترض في نفسها دائمًا أنها عقائد يقينية لاتقبل التشكيك أو الجدل أو الالتقاء في منتصف الطريق . فهي لا تمتلك مرونة التيارات الفكرية العادية التي يمكن أن تطوِّر نفسها إذا اكتشفت آفاقًا جديدة . وهذا التناقض الحتمي بين الأيديولوجيات يؤدي في بعض الأحايين إلى صدام مباشر بين العقائد التي يلتزم بها المفسِّر ، والعقائد التي يتضمنها النص الأدبي الذي قد يكون متقنًا على المستوى الجمالي والفني ، ومع ذلك يرفضه المفسِّر أو الناقد لأنه لا ينتمي إلى الأيديولوجيا التي ينطوي عليها . ذلك أن الناقد الأيديولوجي ينظر دائمًا إلى خارج العمل الأدبي بحيث يحيله إلى ظرف تاريخي معين ، وأهداف سياسية قديمة أو حديثة ، وتيارات اجتماعية تتفاعل أو تتصارع مع الطَّبيعة الإنسانية .

وكانت قضية الحرية من الأفكار التي أرّقت الأدباء والنقاد الأيديولوجيين ، لأنها تحكم جميع العلاقات الإنسانية : الفردية والاجتماعية ، سواء بالسلب أو بالإيجاب ، ولا يمكن تصوُّر سلوك وتحركات وأفكار الشخصيات المسرحية أو الروائية خارج نطاق هذه القضية الحيوية والمصيرية . ولذلك يقول الفيلسوف الفرنسي جان - بول سارتر في كتابه « ما الأدب ؟» : « إن الأعمال الأدبية تستخدم الأحداث من أجل التواصل بين أفراد المجتمع ، ولتكوين مُجتمع من القراء يشعرون فيه بالحرية ويمارسون التواصُل . أي أن الكاتب يعبر عن حريته عندما يخاطب حرية الآخرين من خلال كتاباته . . . فالكاتب يختار أن يكشف العالم والبشر للبشر ، حتى يمكنهم تحمل مسئوليتهم كاملة أمام أنفسهم والآخرين . فمن المفروض أن جميع البشر على وعي بالقانون المكتوب الذي ينظم الحياة بتشريعاته ، ومع ذلك فهم أحرار حرية تمكنهم من

انتهاك القانون ، إلا أنهم لا يفعلون ذلك لوعيهم بالمسئولية ، وإدراكهم للعواقب التي تترتّب على انتهاك القانون وبنفس المفهوم فإن وظيفة الكاتب أن يبذل كل ما في وسعه حتى يمكن جميع القراء من المعرفة التامَّة بالعالم ، وبالتالي لا يستطيع أحد بعد هذه المعرفة الواعية أن يتنصَّل من مسئولية أو يتظاهر بالبراءة من المعرفة . »

وكانت قضية التنافر العقائديّ بين النّص والقارئ من القضايا التي شغلت النُّقاد الأيديولوجيين في أحايين كثيرة . يقول الناقد فاولر في كتابه « الأدب كخطاب اجتماعيٌ » : « إنه من الطبيعي أن تعبر الأعمال الأدبية عن عقائد الكاتب ، بل تؤكدها ، كما في كتابات وردزورث ، أو جين أوستن ، أو تولستوي ؛ إذ يزخر أدبهم بالتعميمات العقائدية التي قد لا يعتنقها القارئ ، ومع ذلك فإنه قد يحاول استكشافها وفهمها على الأقل ، خاصَّة إذا كان من أهل التسامُح العقائدي الذي يتقبَّل وجود الآخر . » وقد ساهم رائدان من رواد مدرسة النقد الجديد وهما ت . س . إليوت ، و أ . أ . ريتشاردز ، في تدعيم هذا المنظور النقدي في كتاباتهم ، على أساس أن الإبداع الأدبي لا يثير الأفكار أو ينطوي على العقائد فحسب ، بل يثير الأحاسيس والعواطف والانفعالات أيضًا ، مما يشكل متعةً أخرى للقارئ غير المقتنع بالمنظور الأيديولوجي للعمل الأدبي . فمثلاً يرى ريتشاردز أن القارئ يمكن أن يعطل ملكة الاقتناع الفكري - على حد قول الشاعر الرومانسي الكبير والناقد كوليردج - ليحقق حالة من التكامل الوجداني تحقق بدورها متعة في تقبله للعمل . ففي كتابه « النقد التطبيقي » (١٩٢٩) يقول ريتشاردز عن الشاعر الإنجليزي جون دن : « على الرغم من أن دن يحاول في قصيدته الغنائية ‹‹ السونيت ›› التي عنوانها ‹‹ عند الأطراف الخيالية للأرض المستديرة ›› أن يطرح بعض الأفكار من منظور عقائدي ، إلا أنَّه ليس هناك ما

يمنع القارئ المتمرِّس من أن يعطل ملكة الاقتناع الفكريّ لينفعل مع القصيدة انفعالاً كاملاً .»

ويعبِّر إليوت عن التوجُّه النقدي نفسه في مقالة له بعنوان « شكسبير والعقيدة الرواقية عند سينيكا » (كتاب مقالات مختارة ١٩٥١) فيقول إنه ليس بالضرورة أن يصدر الشِّعر عن فلسفة عميقة ، كقول شكسبير مثلاً في مسرحية « الملك لير » : « إن الآلهة تلهو بنا كما يلهو الصبية بالذُّباب ، فهم يقتلوننا على سبيل اللهو ! فمثل هذا القول ينطوي على نزعة إنسانية خالدة تعبر عن حيرة الإنسان في هذا الكون وتساؤلاته التي لا تلقى إجابات شافية .» ويؤمن إليوت أيضًا بقدرة القارئ على تعطيل ملكة التَّصديق واللاتصديق عنده حتى لا يحرم نفسه من متعة التجاوب الانفعالي مع العمل الأدبي المطروح أمامه .

وفي الوقت نفسه يؤكِّد إليوت أن الأيديولوجيات التي تنهض على أساس منطقي متين ، ومنظومة أخلاقيَّة متسقة ، لا بدَّ أن تثبت وجودها بصرف النَّظر عن إيمان الإنسان بها من عدمه ، إذ إنه من المستحيل تحويل الخير إلى شرٍّ أو الحلال إلى حرام . ونظرًا لأنه في النِّهاية لا يصح إلا الصحيح ، فإن الإنسان قد يجد نفسه – وربما دون أن يدري – وهو يسعى إلى فهمها . قد يختلف معها لكنه يحترم حقَّ الطرف الآخر في اعتناقها والإيمان بها .

ويسعى النُّقاد الموضوعيون من أمثال إليوت وريتشاردز إلى تجنب الصِّدام بين عقائد مفسِّر العمل الأدبي وبين العقائد التي ينطوي عليها هذا العمل ، من خلال التركيز على الثَّوابت الإنسانية والقيم الأخلاقية والجوانب السيكولوجية ، مثل تجسيد العواطف الإنسانية الخالدة التي لا تقع تحت وطأة أفكار قابلة للتغيير والتحوُّل ، وكذلك استخدام الأساليب الأدبية التي تضرب على الأوتار الحساسة داخل الإنسان مثل الكوميديا اللماحة والتورية الساخرة

والمفارقة اللاذعة والأجواء النفسية المثيرة ... إلخ ؛ إذ إن هذه القيم والجوانب ترتفع فوق العقائد ، وتتجاوز الحدود الأيديولوجية .

لكن النقاد الأيديولوجيين يرفضون هذا المنظور الليبرالي باعتباره مناورةً خبيثة لطمس الأيديولوجيا الحقيقية التي ينطوي عليها العمل الأدبي من أجل أيديولوجيا خفية ، ومراوغة تهدف إلى تمييع العلاقات التي تربط الأدب بالأيديولوجيا ، والتاريخ ، والمجتمع ، والمنظور الفكري للمفسِّر . ويؤكد هؤلاء النُّقاد على أنه بدلاً من مُحاولة إخفاء الأيديولوجيا التي ينطوي عليها النَّص ، يجب أن يحرص الناقد أو المفسِّر على كشفها و وضعها تحت الأضواء الفاحصة . ويعتمد نجاح هذا المشروع - إلى حد ما - على خلخلة هذه الأسس النقدية الليبرالية والتجريبية والمقبولة ظاهريًا . وقد ساعد على النجاح النسبيّ لهذا التوجُّه ، رفض المدرسة التفكيكية للنقد الليبرالي بدلالاته الموضوعية والمثاليَّة المتميِّزة ،وكذلك الإحياء الحديث لتيار النقد النظري الماركسي الذي كانت المدرسة الفرنسية في طليعته .

ويقول الناقد الفرنسيّ (البنيوي ثم التفكيكي) رولان بارت في كتابه « إس / زد » إن النَّص يستخدم بطبيعته أنظمة شفرية ، تحمل في طياتها اتفاقًا ضمنيًا بين النَّص والقارئ حول الافتراضات الأيديولوجية التي يسعى الكاتب لإثارتها وإقناع القارئ بها . وهذه الأنظمة الشفرية تمثل ، بطريقة خبيثة وملتوية جزءًا من الأيديولوجيا البرجوازية السائدة . لكن كريستوفر باتلر يعترض على وجهة نظر بارت هذه قائلاً : « إننا نتفق معه في أن النص يستخدم أنظمة شفريَّة تعكس أيديولوجيا معينة ضمنًا ، لكننا قد نختلف معه في أن القارئ ينخدع بها دائمًا ، ويتقبلها ضمنًا دون مناقشة . ففي إمكان القارئ أن يتخذ في سهولة موقفًا متعاليًا منها ، ويطبق عليها معيار صدق المحاكاة للواقع ، كما يفعل بارت نفسه . ومعنى هذا أن التقاليد والأساليب

المفتعلة ، سواء في مجال الأدب أو الإعلانات ، لا تخدع المتلقي بالضَّرورة . ولكن مهما اختلفنا مع بارت حول قدرة المتلقي على مقاومة هذا الغزو الفكري المقنع عن طريق تفسير الأنظمة الشفرية المستخدمة تفسيرًا نقديًا واعيًا ، أو بطرق أخرى ، فإن هذا الاختلاف معه لا يمنعنا من أن نقر بصحة رأيه عندما يقول إن اللغة اليومية المستخدمة في حقبة تاريخية معيَّنة ، وكذلك أساليب الإعلان والتصوير وغيرها ، تحمل افتراضات أيديولوجية تسعى لتوصيلها ، خاصَّة عندما تبدو شفافة وبريئة من أية رسالة أيديولوجية . ولذلك فإن إحدى الوظائف المهمة للتفسير النقدي للنصوص هو تنبيهنا إلى طبيعتها الأيديولوجية . »

ولم يقتصر النقد الأيديولوجي على حد كشف اللِّثام عن الرسالة الأيديولوجية التي يتضمَّنها النص ، بل يتخطَّى ذلك إلى تقديم حقائق و وجهة نظر مُعارضة لوجهة النَّظر التي يتبناها العمل الأدبيّ . ولا شك أن معارضة المضمون الأيديولوجي يمكن أن تؤدي إلى رفض الشكل الفني الذي يتضمنه وتفكيك وحدته ، كما فعلت التفكيكية التي تضع الأيديولوجيا في مُقدمة اهتماماتها . وبصفة عامَّة فإن التفسير الأيديولوجي للعمل الأدبي يتم دائمًا لخدمة فئة خاصَّة في المجتمع ، لا تملك حرية التعبير أو القدرة على توصيل رأيها إلى الأطراف المعنية ، أو غير مسموح لها بالتعبير في الحدود التي لا تهدد إطار الأيديولوجيا المتفق عليها جماعيًا ، والتي تفرض سيطرتها بصورة مقنعة .

وعلى الرَّغم من إصرار النُّقاد الأيديولوجيين على التَّواجد في الساحة الأدبيَّة بقوة وانتشار ، فإنهم سيظلون يعانون مأزقًا يصعب تجاوزه طالما أن الأيديولوجيا عندهم هي الهدف الأسمى بصرف النظر عن المعايير الأدبية والضرورات الفنية التي التي لا يمكن تجاهلها ، لأنها هي التي تجعل في النِّهاية

من الأدب أدبًا وفنًا ، وليس مجرد أداة لتوصيل الأيديولوجيا ، مثله في ذلك مثل علوم الاجتماع والسياسة والاقتصاد والحضارة التي تبدو في أحايين كثيرة مُجرَّد أوعية لاحتواء الأيديولوجيا أو مجرد قنوات لتوصيلها إلى الناس .

ولعل من أهم الأفكار التي طرحها الناقد الفرنسيّ بيير ماشيري Pierre Machery في كتابه « نحو نظرية لإنتاج الأدب » (١٩٦٦) الفكرة التي تنادي بأنه ليس هناك ضرورة تحتِّم تناول العمل الأدبيّ كوحدة متسقة منطقيًا ، وأن هذا النوع من النقد الأدبيّ يعتبر العمل كيانًا كاملاً لا يحتمل أية إضافة أو حذف ، وبالتالي فهو نوع من التقديس لا مُبرِّر له ؛ فهو يقول : « يتناول التحليل النظريّ النَّص الأدبي بصفته مركزًا للاهتمام والمعنى ، لكن ذلك لا يعني أن نعامل النَّص ككيان منغلق على ذاته ، متركزًا فيها ، وليست له أيّة وشائج تربطه بأي شيء خارجه . »

لكن الأمر يرتبط بالموضوعية الفنية للعمل الأدبي وليس بالتقديس بأية حال من الأحوال ، لأن الناقد الأدبي في النهاية ليس باحثًا في التاريخ أو الحضارة أو السياسة أو الاجتماع أو الاقتصاد . . . إلخ ، وإن كان واعيًا ومستفيدًا من كل هذه المعطيات . فهي ليست مجال تخصُّصه . وليس عليه حرج في تحليل الأيديولوجيات التي تنطوي عليها الأعمال الأدبية وتصوغ أشكالها الفنية التي لا يمكن تجاهلها ، لكن الحرج يكمن في مُحاولته الانتقال بمجال الأدب إلى مجالات أخرى قادرة على أن تُفقده شخصيته المتميِّزة و وظيفته الحقيقية في الحياة الفكريَّة والثقافية والوجدانية .

البدائية

Prmitivism

واكبت نظريَّة البدائية الأدب الإنساني منذ بداية مسيرته ، فهي لا تتناول المراحل التاريخيَّة السّابقة أو الموغلة في القدم ، على أنها مُجرَّد حلقات علاها الصدأ ، أو الحفريات تدلُّ على بشر كانوا يقطنون أماكن معينة في عصور سحيقة ثم أصبحوا مجرد ذكريات ، بل هي تربطها دائمًا بفكرة التقدم البشري الذي قد لا يسير بالضرورة مع عجلة الزمن إلى الأمام ، بل ربَّما سار في اتِّجاه مُضاد للزَّمن ، بحيث يرتبط التقدُّم الإنساني بعصور سابقة وغالبًا ما توصف بأنها ذهبية ، في حين يتجلى التخلُّف في عصور حديثة . ذلك أن التقدُّم الحقيقي جوهر إنساني وروحيّ و وجداني وفكري وسلوكي وحضاري ، وليس مجرد مظهر مادي براق ومُبهر قد ينطوي على خواء روحي ونفسي مخيف . فالتقدم في الزمن ليس بالضرورة تقدمًا في الحضارة . ولعل النكسات المتتالية التي منيت بها الحضارة الإنسانية ، كانت محركًا لحنين الإنسان للعصور البدائية التي بدت في نظره نقية ، ومثالية ، وبريئة ، نظرًا لبعد الشقة الزمنيَّة بينه وبينها ، مما يدفع بخياله إلى أن يصنع منها نموذجًا مثاليًا يفتقده في حياته الواقعية .

وكانت نظرية البدائية قد تبلورت في القرن السابع عشر من خلال أشعار وقصص لأدباء من أمثال ج . إيڤلين في إنجلترا ، وبوسيه في فرنسا ، لكنها لم تفرض نفسها نقديًا إلا في مطالع القرن العشرين ، واعتبرها النقّاد الفرنسيون

مدرسة أو نظرية مضادة لنظرية المستقبلية ، كما وصمها أنصار المذهب الإنساني في أمريكا بالتخلُّف والرجعية . وبرغم عدم ترحيب المفكرين والنُّقاد التقليديين بالبدائية التي اعتبرها بعضهم وصمة وعودة إلى عصر الغاب ، فإن تاريخ الأدب العالمي يثبت ، منذ بدايته ، أن كل عصر أدبي كان يحنُّ إلى عصر أو عصور سابقة . وكان من الطبيعي أن تتَّخذ الأعمال الأدبية مضمونًا مثيرًا من هذا الحنين إلى الأزمان البعيدة والمناطق النائية . فالإنسان لا يخاف من الماضي لأنه انتهى و ولّى ، ويمكن أن يحبه لأن في إمكانه تذكُّر واختيار المواقف أو الشخصيات التي يستريح لها ويحبها ، حتّى لو لعبت عينُ الخيال دورًا في إشعال هذا الحب والحنين . أما المستقبل فلا يحمل في طياته سوى احتمالات غامضة ومخاوف دفينة مُحتملة بالقلق والتوتُّر والتوجُّس والاكتئاب وضياع اليقين .

من هنا كانت البدائية تمجيدًا للعصور المبكرة ، خاصة مع بدايات التطوُّر البشري . وكان من الطبيعي أن يتحوَّل هذا التمجيدُ في أحايين وأعمال أدبية كثيرة إلى مُحاكاة للنماذج والأنماط القديمة . ويبدو أن كلَّ فترة زمنية كانت تحمل في ذاكرتها عبق فترات سابقة ، أضاف إليها البعد الزمني هالات أسطورية وأجواء لا تعرف سوى النقاء ، والطهر ، والقوة ، والحيوية ، والبراءة ، والقدرة على التعبير الصادق والأصيل عن الإنسان والحياة والعصر . فقد بدأ « الإنجيل » نفسه بالفردوس المفقود ، وبدأت ملحمة « الإلياذة » لهوميروس بمديح المُحاربين الأبطال الصَّناديد الذين عاشوا في زمن ولى ولن يعود . وفي عصور تالية ، خاصَّة عصر النهضة الأوربيّة ، سبح الشُّعراء والكُتّاب بسمو ونُبل عصر هوميروس كما تجلى في ملاحمه . كذلك تمنى أرسطو ومن بعده النقاد الرومان أن يصل الإبداع الأدبي إلى القِمَّة التي بلغها في القرن الخامس ق. م ، قمة السَّهل الممتنع التي تجلّت في الشِّعر والمرح .

لكن أريستوفانيس نفسه الذي عاش في تلك الفترة التي اعتبرها أرسطو ذهبية ، هاجم في مسرحياته « السحاب » ، و « الضفادع » و « الفرسان » مظاهر الإهدار الإنساني التي شهدها عصره ، واشتاقت روحه وهفت إلى مظاهر أو ظواهر العافية الروحية والاتزان الفكري والنّشوة العقلية التي تمتعت بها أثينا في عصر ميلتياديس .

وكان مفهوم التقدُّم البشري قد ارتبط في الذاكرة الجمعية بالضمور الروحي تحت وطأة الطغيان المادي ، لأن هذا التقدم يبدو في أحايين كثيرة وكأنه ابتعاد عن عصر ذهبيّ في الماضي ، عصر لم تكن بدائيته سوى تجسيد حي للبراءة والنَّقاء والحيوية . بل إن التقدُّم نفسه ، إذا ما نحينا طاقته جانبًا ، كان يهدف دائمًا إلى تحقيق حلم العودة إلى فردوس أرضي مفقود . لكن يبدو أن الطاقة المادية تملك من الضُّغوط وقوى الدفع ما جعل هذه العودة حبيسة أسوار الحلم . وكم هفت عصور القلاقل والاضطرابات إلى زمن سادت فيه قيم الفضيلة النقيّة والجمال البسيط . وكان عصر النهضة بأسره سعيًا وراء مجد اليونان القديمة وعظمة روما الغابرة . وشهد القرن الثامن عشر أشعارًا زاخرة بصور الحوريات والرُّعاة العازفين على الناي أو الفلوت وسط أحضان الطَّبيعة الناعسة ، كصور للحنين للبساطة والبراءة والنَّشوة التي عرفتها عصور غابرة ، مثل مشاهد الرُّعاة والحقول التي قدمها جيته في الفصل الثاني ، المشهد الثالث من « فاوست » . بل إن روسو تمنى أن يعود الإنسان للسير على أربع ، في حين سبح نيتشه بمدح « الوحش الأشقر » ، وهذه مجرد أمثلة لتمجيد الإنسان المتوحِّش الذي يجمع بين البربرية والنبالة . وهي أمثلة ممتدَّة من أشعار وكتابات اليونان القديمة ، ثم روما ، ثم عصر النهضة الأوربية بمجاله الواسع الرحب ، وحتى العصر الحديث الذي دارت فيه الأشعار والمسرحيات والروايات حول ما عرف بالجزر السعيدة في البحار الجنوبية ،

وهروب بعض الأدباء والفنانين من أمثال روبرت لويس ستيفنسون وبول غوغان إلى جزر تاهيتي وبالي وغير ذلك من المواقع ذات الطبيعة البكر التي أغرمت السينما العالمية بتصوير أفلام كثيرة فيها ، نظرًا لشعبيتها الجارفة بين جماهير المشاهدين .

وقد تبلورت النظرية البدائية في ثلاثة تيارات أو توجهات ميزتها ، كان التوجه الأول متمثلاً في عشق الأماكن البعيدة النائية ، خاصة تلك التي لم تمسسها يد بشر ، فلها سحر خاص لا تخطؤه عين الأديب والفنان الفاحصة . فهي الجزر المُباركة أو الغابات المسحورة ، حيث القوَّة والفضيلة والحيوية التي يتمنى الأدباء والفنانون أن يتخذ منها الناس مُثلا عليا ليحتذوا حذوها في حياتهم الواقعية ذات الأفق الضيق . ويعتبر هوميروس أول من بلور ورسخ هذا التوجه في ملاحمه ، ولا يزال أثره واضحًا في أشعار ومسرحيات وروايات تعتبر علامةً في مسيرة الأدب العالمي ، مثل أعمال ثيول ، وتاسيتاس ، وبريفوس ، وشاتوبريان ، ودانيال ديفو وغيرهم ممن انتقلوا بقرائهم إلى عالم جديد وإن كان قديمًا للغاية ، ويكفي للتَّدليل على ذلك برواية ديفو « روبنسون كروزو » ، و روايات القرن التاسع عشر التي استلهمت من بعض فقرات في كتاب « الجمهورية » لأفلاطون ، فِكرة أطلانتيس – القارة المفقودة – التي أشعلت خيال الشعراء والأدباء بعالم مثالي موغل في القديم ، برغم أن أحدًا لا يعرف عنه شيئًا ، بل إن وجوده أصلاً أمر مشكوك فيه تمامًا . ومع ذلك لم يقتصر الأمر على مجرد شطحاتِ الخيال وحنين الإنسان وشوقه إلى عالم مختلف ، بل استمدَّ مبررات علميَّة مع رسوخ علم الأنثروبولوجيا الذي منحه من المواد والوثائق ما جعله يوظف الخيال دون اللجوء إلى شطحاته . وارتبط هذا العلم ارتباطًا وثيقًا بالأدب والنَّقد ، وأصبح هناك ما يمكن تسميته بالنظرية الأنثروبولوجية في النقد

الأدبي التي يعتبر الناقد الفرنسي كلود ليڤي - شتراوس من أعلامها . وهي نظرية وثيقة الصِّلة بالنظريات البنيوية ، والطبيعية ، والسوسيولوجية ، والتاريخية ، والرومانسية ، والمثالية ، برغم التناقض الذي يبدو فيما بينها .

وهي تمثّل التوجه الثاني للبدائية في بُعدها الزَّمني ، فلم تقتصر البدائية على الحنين إلى الأماكن النائية بل أيضًا إلى الأزمنة الغابرة أو ما أطلق عليه « الأيام القديمة الطيبة » ، والتي كانت مادة خصبة لكثير من الأشعار والروايات التي اعتبرها النُّقاد رحلات في أغوار الزمن ، وبررها بعضهم بأنها حنين شخصي من الأديب الذي ولى شبابه ، وأراد أن يسترجعه في أعماله ، في حين فسرها البعض الآخر بأنها رغبة الكبار في فرض هيبتهم على الأجيال الأصغر ، بحكم أنهم أبناء الأجيال الذهبية الزاخرة بالحكمة والفضيلة والخير ، والتي يجب على الشَّباب أن يسيروا على هديها . ومن المعروف تاريخيًا أن العصور التي عاش فيها الناس على الرَّعي والزراعة ، كانت السُّلطة ، الأبوية فيها هي المحور الذي دار حوله المجتمع .

أما التوجه الثالث والأخير للبدائية فقد تمثَّل في تقديس كل مظاهر البراءة والبساطة بل والسَّذاجة ، ابتداء من الطفولة وكل المظاهر المرتبطة بها ، و وصولاً إلى السَّذاجة التي يمكن أن تصل إلى حدّ البله والعبط ، وهو ما تجلى في المواقف والشخصيات التي ابتكرها ورسمها جيته و وردزورث ودستيوفسكي . ومن هذا المنطلق كان الشِّعر في نظر بعض النُّقاد من أمثال ڤيكو ، والشُّعراء الرومانسيين من أمثال وردزورث ، تدفقًا تلقائيًا للعواطف النقيَّة والبريئة التي لم تلوِّثها أدران الحضارة المعاصرة . كما اعتبر الوجدان الشعبي البسيط أكثر خصوبة وعمقًا من عقول الدارسين الأكاديميين ، بدليل أن معظم الآداب والفنون الكلاسيكية أو الرسمية المعتمدة نبعت من الإبداعات الشَّعبية الفولكلورية التي غالبًا ما تكون مجهولة المؤلف أو المصدر .

وهذه التوجهات الثلاثة للبدائية تجلَّت بوضوح في القصص والروايات والأشعار الإيطالية التي عرفت باسم « القصص البدائية » ، وحركة « ما قبل الرفائيلية » Pre-Raphaelitism ، والحماس المتدفق لإحياء الإبداعات القديمة في اللغة والأدب والتي عفا عليها الزمن ودخلت مُتحف التاريخ ، مثل الأدب الصيني ، والأدب الأمريكي الهندي (أدب الهنود الحمر) ، والفنون الأفريقية والزِّنجية ، والتي كون الباحثون في مجالها مدارس أضافت أعماقًا وأبعادًا عديدة إلى نظرية البدائية .

وأضاف سيغموند فرويد بعدًا جديدًا لمفهوم البدائية على أساس أن جذورها تكمن في اللاشعور أو العقل الباطن عند الإنسان ، وهي في صراع دائم مع ضغوط المجتمع وتقاليده وقوانينه التي تكبت رغبات الإنسان وتقهر تطلعاته الدَّفينة بلا رحمة ، ولذلك فإن تيار الشُّعور أو اللاشعور الذي أغرم الروائيون بتصويره حتى يرى القراء شخصيّاتهم من الداخل عندما تتعرى رغباتهم الدَّفينة ، كان أسلوبًا دراميًا وسيكولوجيًا لبلوغ منابع البدائية في النفس البشرية ، وهي المنابع أو العوامل التي تؤثر في فكر الشَّخصيات ، وتشكِّل سلوكها تجاه الآخرين بأسلوب لا يقل عن التأثير الذي تمارسه ضغوط المجتمع عليها ، وبالتالي فهي تؤثِّر على صياغة الشكل الفني لهذه الروايات وليس على مضمونها فحسب .

فلم يكن تأثير البدائية ، على مضمون الأعمال الأدبية التي تناولتها فحسب ، بل امتدَّ ليشمل أشكالها وجمالياتها أيضًا . فقد كانت بمثابة قوَّة دفع وطاقة تجديد للمسيرة الأدبية ، وابتعدت بها عن الدُّخول في طرق مسدودة أو دوائر مفرغة ، وجنبتها عوامل الرُّكود والتحجُّر في تقاليد أشبه بالقوالب الجامدة . فقد كانت دافعًا للعودة إلى المنابع الأولى لكي تستمدَّ منها الحيوية والقدرة على الانطلاق إلى آفاق جديدة .

البارناسية

Parnassianism

استمدت النظرية البارناسية اسمها من جبل بارناس في اليونان ، وهو الجبل الذي تقول عنه الأساطير الإغريقية إنه مقرٌّ لسُكنى آلهة الشعر . وبرغم أن البارناسية خرجت من رَحِم الرومانسية ، إلا أنها كانت ردَّة عنيفة ضدها . كان الشُّعراء الرومانسيون قد ثاروا ضد كل القُيود والقوالب الكلاسيكية ، والأساليب المفتعلة المتقعِّرة ، والتطبيقات الحرفية للتَّقاليد الأرسطية ، ثم ابتكروا أساليب سلسة وبسيطة للتَّعبير عما يجيش في نفوس البسطاء من البشر . فلم تعد هناك لُغة خاصَّة بالشعر ، إذ إن جماليات الشِّعر لا تكمن في اللغة وإنما تتمثل في أساليب توظيفها فنيّا ، وبالتالي فإن لُغة الحياة اليومية العاديَّة البسيطة ، وربما السوقية ، يمكن أن تكون لُغة شعرية إذا ما تمكَّن الشاعر من توظيفها في قصيدته . أي أن الرومانسيين هبطوا بلُغة الشعر إلى الأرض ، وجعلوا منها غذاءً روحيّا ونفسيّا ، مستساغًا وسهل الهضم والاستيعاب والاستمتاع لكل قطاعات القراء .

لكن يبدو أن قانون الحركة الثالث عند نيوتن ، يحكم العلاقة بين مختلف النظريات الأدبية . وهو القانون الذي يقول : إن لكل فعل ردّ فعل مساو له في المقدار ومُضاد له في الاتجاه . فإذا كان الرومانسيون قد أنزلوا الشعر إلى الأرض ، واتَّخذوا من لُغة الحياة اليومية لغة له ، تصل في بساطتها وتحطيمها للقوالب والأوزان والقوافي إلى مجالات النَّثر ، فإن البارناسيين قد أصروا

على إعادة الشعر إلى حيث كان على قمة جبل پارناس ، بعيداً عن الأرض ومشكلاتها التافهة وصراعاتها الخانقة ، والخروج من الذات البشرية الضيقة إلى الذات الكونية اللانهائية التي تصل بالشِّعر إلى آفاق لم يبلغها بشر من قبل . فقد سادت الرومانسية في النِّصف الأول من القرن التاسع عشر ، وتميزت في مرحلتها الأولى بالذاتية الطاغية ، وفي مرحلتها الثانية بالانغماس في السِّياسة وتسخير الأدب للمجتمع والحياة . وكانت في كلتا المرحلتين موغلة في عالم العواطف والأحلام التي يمكن أن يحققها البُسطاء إذا ما تسلَّحوا بالإرادة المتفائلة الكفيلة بإعادة صنع الحياة وصياغتها من جديد للثورة الصناعية . كما كان العلم - بكل فروعه وتخصصاته - يحقق الانتصارات المتتابعة ، والفلسفة الوضعية تحتل مكانًا مرموقًا ، في حين انتكست الرومانسية السياسية مع فشل ثورة ١٨٤٨ التي كانت أمل البسطاء في نشر العدالة الاجتماعية . وكانت النتيجة أن سَئِم الناس والأدباء عالم الأحلام الرومانسية التي لم تتجاوز في نظرهم حدود الأوهام الخادعة ، فبدأوا ينفضون عنها ، ويخرجون عليها ، ويسعون إلى بديل لها .

وكان الشاعر الفرنسيّ ثيوفيل غوتييه Théophile Gautier الذي عرف بنضاله السياسي ، قد قاد الثَّورة ضد الرومانسية التي أضاعت هيبة الشِّعر بحجة إحياء روحه بين البسطاء ، فلا هي حافظت على هيبته ولا عملت على إحيائه بين الجماهير التي وجدت نفسها تجتر الأوهام بلا أمل في حياة جديدة . ويبدو أن جوتييه ضرب على وتر حساس ومشدود في تلك الفترة الواقعة في منتصف القرن التاسع عشر ، إذ سرعان ما انضمت إليه كوكبة من الشُّعراء الذين رفضوا الإهدار الرومانسي للقيمة الفنية والجمالية للشعر ، خاصَّة الشبان منهم من أمثال ستيفان ، والذين ارتبطت أسماؤهم بنظرية « الفن للفن » في بحثهم الدؤوب عن الموضوعية الخالية تمامًا من الشَّطحات العاطفية

والانفعالية .

فقد طبق الشُّعراء الپارناسيون المعايير التي رسخها ثيوفيل غوتييه عندما قال : « عندما يصبح شيء ما نافعًا ، فإنه يفقد صلته بأي نوع من الجمال على الفور » ، أو : « ليس الفن بالنِّسبة إلينا وسيلة ، وإنما هو غاية » ، بل ودعا في قصيدة نظمها بعنوان « الفن » ، واعتبرت دستورًا للإبداع الشعري عند الپارناسيين ، إلى الشكل الكامل للعمل الشعري لأنه العامل الأساسي الذي يكفل للأعمال الأدبية الخلود . والشِّعر – مثل الفنون التَّشكيلية – صنعة وفن ، ولا بدَّ أن يتمكن الشاعر من كليهما حتى يقيم الشَّكل الفني الكامل .

واكتسبت النَّظرية الپارناسية قوة دفع جديدة من خلال مساهمة شاعر رومانسي آخر يدعى لكونت دي ليل Leconte de Lisle ، كان قد ضاق أيضًا بتطرُّف الرومانسية في التعصب للتيارات المغرقة في الذاتية والانفعاليَّة ، وفي الانجراف مع الشَّطحات السِّياسية التي لم تحقق الأحلام التي تشدَّقت بها . وكان لكونت دي ليل قد زاول النِّضال السياسيَّ ، وخاصة الثَّورة الرومانسية على المستويات الأدبيَّة والسِّياسية والاجتماعية ، وقد جرفه هذا إلى موقف فكري وأدبي مناقض تمامًا لموقفه السابق ، إذ قرر أن يجرِّد الفنَّ عامة والشعر خاصةً من أي هدف نفعي ، وجعل من الشِّعر نوعًا من الصِّياغة الشَّكليَّة الدقيقة التي لا بدَّ أن يبذل فيها الشاعر كلَّ جهده وقدرته وحسه ، في تؤدة وعناية وأناقة ، متجنبًا كل ما يمت إلى الخطابة والشِّعارات والألفاظ الطنانة والإطناب بصلة . فهو يقول : « إن قيمة الفن تكمن في جماله ، في شكله ، وليس في فائدته ونفعه » ، و « الفن ترفٌ تتقبله العقول النادرة وتتلقفه النخبة المختارة » . وهكذا بدا على لكونت دي ليل أنه كان من المؤمنين بنظرية « الفن للفن » ، ولذلك قام بأبحاث وتدريبات مستفيضة في مجال الأسلوب والنظم الشعري ، واستطاع بتوجهه النقدي وإبداعه الشِّعري أن يحتلَّ مكانة في

نفوس الشَّباب الذين ينشدون الجديد ، والذين رأوا فيه أملهم المرتقب ، فاتخذوا منه رائدًا سواء في مجال الفكر أو الشِّعر . وأصبحت أشعاره على ألسنة الشباب ، وحاول البعض الآخر نشر قصائد تجسد هذا التوجُّه الجديد من خلال .

ولم يتحدَّد اسم لهذه الحركة الأدبية الجديدة حتى ذلك الوقت ، وإن كان قد تراوح بين « الفن للفن » أو « الشكلية » أو « الجمالية » أو « الفنية » أو « ضد الرومانسية » الفردي منها والاجتماعي . ولم يولد الاسم الخاص بالحركة إلا في عام ١٨٦٦ ، وبين شهري مارس ويوليو منه على وجه التحديد حين صدرت ثماني عشرة كراسة أسبوعية باسم « البارناس المعاصر » ، ضمت قصائد لسبعة وثلاثين شاعرًا من أعلامهم : ثيوفيل غوتييه ، بودلير ، لكونت دي ليل ، بانفيل ، سلي پردوم ، ج. م. دي أريديا ، ڤرلين ، رامبو ، مالارميه ، كاتول ميندیز وغيرهم من الشُّعراء الذين ركزوا على قضية الكمال الشكليّ وجمالياته . وقد جمعت الكراسات في مجلَّد خاص أصبح مرجعًا للحركة كلها . خاصة بعد أن أحدثت كراسة « البارناس المُعاصر » ، ضجة ، وأثارت نقاشًا في معظم الدَّوائر الأدبية والنقدية . وصارت الجماعة تعرف باسم البارناسيين ، خاصَّة في مجال الشعر .

ومع ذيوع النظرية البارناسية وانتشارها ، اعتزم أنصارها إصدار ديوان جمعي كل عام . وفي عام ١٨٦٩ أعدوا المجلد الثاني للطبع ، الفرنسيَّة – الألمانية ١٨٧٠ – ١٨٧١ ، فشغلت الجمهور عنهم ، وأضعفت من شأنهم ، وفرقت من شملهم ، ولم يستطيعوا إصدار المجلد الجاهز إلا بعد أن انتهت الحرب . ثم أصدروا مجلدًا ثالثًا وأخيرًا عام ١٨٧٦ . وكان مجموع الأسماء في المجلَّدات الثلاثة ، خمسة وتسعين شاعرًا ، وتكرَّر اثنا عشر اسمًا في هذه المجلدات ، من أبرزهم بانفيل ، كوبيه ، دي إريديا ، لكونت دي ليل ، سلي

پردوم ، وهم الذين ارتبطت أسماؤهم بالپارناسية أكثر من ارتباطها « بالفن للفن » أو « الشكلية » أو « الرمزية » .

وبعد عام ١٨٧٦ بدا على البارناسية أنها فقدت قوة الدفع فيها ، واستنفدت أغراضها ،وخاصة أن تداخلها مع النظريات الأخرى الشبيهة والخلط الذي وقع فيما بينها ، أفقدها الشخصية الصلبة القويَّة التي تستطيع فرض نفسها على الساحة الأدبية لمدة طويلة . ويحدد الباحثون والنُّقاد عام ١٨٨٠ نهاية للحركة البارناسية ، وإن بقي الشُّعراء البارناسيون يزاولون النظم والنثر والنقد مثل دي إيريديا الذي حقق في عام ١٨٩٣ نجاحًا بارزًا عندما نشر .

ومن الواضح أن تطرُّف البارناسيين في الاعتناء بالجانب الشكلي ، وصرامتهم في البناء اللُّغوي ، وغلق نوافذهم وأبوابهم في وجه الرياح والأعاصير التي تهب من أرض الواقع الحي الساخن ، بل والملتهب في أثناء الحرب ، قد صرف الجمهور عنهم . ذلك أن الشَّكل واللُّغة والصياغة بل والنمنمة : هي مجرد وسائل أو أدوات في يد الأديب أو الشاعر لتحقيق غايته النهائية والاستراتيجية في إبداع عمل شعري أو أدبي متكامل شكلاً ومضمونًا ؛ إذ إن العناية بالشكل لا تعني سوى العناية بالمضمون بنفس الدرجة وفي نفس اللحظة .

البنيويَّة

Structuralism

تطورت علوم اللغة في القرن العشرين بحيث لم تقتصر على أمور النَّحو والصرف والبلاغة ، بل امتدَّت لتشمل جميع مظاهر الفكر الحديث بصفة عامَّة ، والدراسات الأدبية والنقدية بصفة خاصَّة . ولذلك انتشرت بعض مفاهيم علوم اللغة في مختلف تحليلات النقد الحديث ، بحكم استحالة الفصل بين الأدب واللُّغة ، فهُما وجهان لعملة واحدة هي الإبداع الأدبي . وكان الرُّوّاد في مجال علوم اللغة ، روادًا أيضًا في تطوُّر نظريات النقد الأدبي ، وإن لم يكن بعضهم قد قصد إلى ذلك عن عمد .

ومنذ مطلع القرن العشرين خضعت مناهج علوم اللغة لثورات متعاقبة حدَّدت مساراتها : كتابات دي سوسير ، ودراسات الشكليين الروس ، وأبحاث مدرسة براغ في علم الأصوات الكلاميَّة ، والقواعد الشَّكلية التي جاء بها رومان ياكوبسون ، ومقالات إيميل بنفينيست Émile Benveniste ، وإنجازات علوم النَّحو التوليدي ، وتيارات أخرى متعددة جعلت المناهج اللُّغوية تتَّسع وتتنوع لدرجة يصعب معها تحديدها . بل إن المنهج عند المفكِّر والناقد الواحد ، يتغيَّر من مرحلة إلى أخرى في حياته ، بحيث تتنوع الزَّوايا التي ينظر منها إلى الأعمال الأدبية . وكتابات الرائد البنيوي الكبير رولان بارت Roland Barthes دليل عملي على هذا ، وهو ما ينطبق على نقاد بنيويين وأسلوبيين ولغويين كثيرين ، مما يعقد مهمة الباحث الذي يرغب في

رسم خريطة لحركات ونظريات النَّقد الأدبي التي انطلقت من قاعدة لُغوية .

وقد أحدث فرديناند دي سوسير العالم اللغوي السويسري (١٨٥٧ - ١٩١٣) ثورةً في علوم اللُّغة كلها ، وفي مقدِّمتها ما يسعى لتأسيس علم للأدب ، يستطيع أن يفرِّق بين اللُّغة والكلام . إن اللغة اجتماعية في جوهرها ، وهي مستقلَّة عن الفرد في حين يمكن تعريف الكلام بأنه العُنصر الفردي من اللغة . ويرى سوسير اللُّغة كنظام لا يعرف إلا مجاله الخاص ، ويشبهه بلعبة الشِّطرنج التي ترتهن فيها القيمة المتبادلة للقطع فيها بوظيفتها على الرقعة . وكذلك في اللغة ، فإن لكل عبارة قيمتها و وظيفتها في مُعارضتها لجميع العبارات الأخرى . وهذا المفهوم للنِّظام اللغوي هو الذي أدّى إلى مفهوم البنية أو البناء أو التركيب ، وتضمن نظرية جديدة للعلامة اللُّغوية .

والعلامة اللُّغوية لها وجهان مُتَّحدان ، كوجهين لعملة واحدة ، لا يمكن فصلهما الواحد عن الآخر : وجه دال وآخر مدلول . ويحتم سوسير التَّفرقة بين العلامة اللغوية التي هي اعتباطية بطبيعتها ، وبين الرمز الذي يقصده الكاتب عن عمد . فلا توجد أية علاقة طبيعية بين الشيء المشار إليه وبين العلامة اللُّغوية التي تدل عليه ، لكن كما يحدث في لُعبة الشِّطرنج فإن قيمة العلامة تندمج وتتحد بوظيفتها . وكان سوسير حريصًا على دقَّة مصطلحاته فابتكر مفهوم « الوحدة » كصفة أو خاصية مميزة للعلامة اللُّغوية . أما الاختلاف بين الوحدات فليس مطلقًا ، بل يقف عند الحد الذي يمكن عنده إدراك اختلافها ، والذي تكون عنده متعارضة فيما بينها لكي تعلن عن قيم متمايزة بين مستويين مُتعارضين : مستوى التطوُّر ومستوى التزامن .

يهتم التطوُّر اللُّغوي بالتطوُّر التاريخي للغة عبر الزمن ، في حين يدرس نظام اللُّغة المُتزامن ، العلامات المنطقية والنفسية التي تربط العبارات المتواجدة ، والتي تشكِّل نظامًا يدركه الشعور الجمعي نفسه . ويقيم سوسير

علم العلامات ويعرفه بأنه العلم الذي يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية . يقول في كتابه « محاضرات في علم اللُّغة العام » إن هدف علم العلامات أن يدلنا من أية عناصر تتألَّف العلامة وأية قوانين تحكمها . وليس علم اللُّغة أو اللُّغويات سوى فرع من هذا العلم العام ، لكنه يمكن أن يصبح نموذجًا لعلم العلامات . وعندما يطمح الأدب إلى أن يكون علمًا بالمعنى الدَّقيق لهذه الكلمة ، فإنه لا بدَّ أن يلجأ إلى دراسة مُلازِمة للجملة الأدبية باعتبارها نظامًا من العلامات ، وبالتالي يدخل في نطاق علم العلامات الذي كان سوسير يسعى لوضع قواعده . ويرجع فضل الريادة في وضع علم للأدب مستند إلى علم اللغة العام ، إلى المُنظِّرين والنقاد الذين عرفوا بجماعة الشكليين الروس ، والذين كان البنيويون امتدادًا لهم حتى العقد السابع من القرن العشرين .

وعند الحديث عن النظرية البنيوية لا بد من الحديث أولاً عن النظرية الشكلية الروسية التي أحدثت تيارًا من الدراسات الأدبية والنقدية ، تطور في روسيا بين عامي ١٩١٥ و ١٩٣٠ ، ومهد الطَّريق لنمو علم اللُّغة البنيوي ، وبصفة خاصة من خلال إنجازات مدرسة براغ اللُّغوية التي نهضت على النَّظرية الشكلية . بل إن بعض الدارسين والنقاد يعتبرون النظرية المستقبلية الروسية نتيجة لإنجازات الشَّكلية الروسية التي فتحت آفاقًا جديدة تمامًا في علم العلامات والدلالات والمعاني ، والتي استفادت من الريادة اللغوية عند الشاعر الفرنسي مالارميه ، والروائي الأيرلندي جيمس جويس James Joyce ، اللذين أحدثا تيارًا أدبيًا وجماليًا ، أكد على القواعد الباطنية أو البنيات التحتيَّة للإبداع الأدبي ، وعارضا النَّظرية التاريخية للأدب والتي تبناها عدد لا يستهان به من النقاد والدارسين .

وقد بذل الشكليون جهدهم لاكتشاف القوانين الباطنية التي تتحكَّم في

العمل الأدبي ، وسعوا لوضع قواعد للتحليل البنيوي ، من خلال دراسات مُسهبة ومتعمقة للعلاقة بين الأدب واللغة ، ذلك أن الأدب باعتباره نظامًا للعلامات ، يستند إلى نظام آخر هو اللُّغة . ويقول تودوروف في كتابه « القواعد الشَّكلية للنثر » ، إن الأدب نظام ملحق بنظام اللغة ، ولذلك فإن دلالته من الدرجة الثانية بعد الدلالة اللغوية . ويتم تدوين اللغة المستخدمة في الحياة اليومية في نظام العمل الأدبي ، بحيث تكتسب وظائف أخرى مختلفة غير تلك الوظائف الإشارية والانفعالية التي يمارسها الناس العاديون بلا أية دلالات أدبيَّة أو جمالية . وكان رومان ياكوبسون قد أكَّد منذ عام ١٩٤٩ على وظيفة اللُّغة في خلق القواعد الشكلية قبل أن يتمَّ تعريف الوظائف المختلفة للغة بصورة علميَّة . والعمل الأدبي بالنسبة للشكليين بنية يتمُّ تشييدها بصورة كلية ونهائية ، كما أن مضمونه أو مادَّته تمر من خلال عملية تنظيم شامل ، على حد قول شكلوفسكي في كتابه « نظرية النثر » ، والذي يوضح فيه أنه لا توجد أية جملة في العمل الأدبي يمكن أن تكون تعبيرًا مباشرًا عن الانفعالات الشخصية للمؤلف ، فهي دائمًا في حالة بناء ولعب ، من خلال التنظيم اللغوي المتفاعل داخل النظام الأدبي .

وقد هاجم خصوم النَّظرية الشكلية حرصها المتطرف في الحفاظ على الاستقلال الذاتي للعمل الأدبي ، بحيث أصبح معرضًا لخطر أن يكون لغة خارج الزَّمان والمكان ، لُغة لا تشير إلا إلى نفسها باعتبارها لغة مُستقلَّة . من هنا كان الرَّفض الذي قابل به الماركسيون مثل هذا التعريف للأدب ، والنَّقد الذي وجهوه إليه بعد ذلك ، بحيث تم خلع جذور الشكلية منذ أوائل الثَّلاثينيات ، فاعتزل من النقاد والأدباء من اعتزل خوفًا من بطش السلطة الستالينية ، أو هاجر منهم من استطاع السفر إلى باريس والإقامة فيها ، حيث مهدوا هناك للبنيويَّة التي تبناها الأدباء والنقاد الفرنسيون على وجه الخصوص .

كانت مفاهيم علم اللغة بمثابة القاعدة التي انطلق منها الشكليون في تحليلهم للأعمال الأدبية . فالعمل الأدبي في نظرهم نظام ، والعناصر التي تؤلِّف هذا النِّظام لها قيمة وظيفية ، أو كما يقول تينيانوف : « إن العمل الأدبي يمثل نظامًا من العناصر المترابطة ، وترابط كل عنصر بالعناصر الأخرى هو وظيفة هذا العُنصر بالنسبة للنِّظام ككل . و وظيفة كل عمل كامنة في ترابطه مع الأعمال الأخرى ، فهي علامة للتميز . هذه الوظيفة لا تكمن في العنصر في حدِّ ذاته ، بل تتجلى في العلاقات بين مختلف هذه العناصر . »

ويتضمن تحليل الأعمال الأدبية بحثًا نقديًا عن الوحدات ذات الدلالة التي تتألَّف منها هذه الأعمال ، وكذلك العلاقات التي تربط بين هذه الوحدات سواء بالسَّلب أو بالإيجاب ، كالعلاقات التي تربط بين شخصيات رواية ما ، سواء من خلال التماثُل أو التَّضاد . وهذه الشَّخصيات لا يتمُّ تقديمها أو تعريفها بشكل تقريري يصفها من الخارج والداخل ، بل من خلال وظائفها في الرِّواية . ولذلك حرص شكلوفسكي على رصد وبلورة نماذج عديدة لأنواع السرد ابتداء من الأساليب التقريرية والبلاغية التقليدية ،وحتى أعقد أنواع التجسيد الدرامي . كذلك أصدر ڤلاديمير پروپ Vladimir Propp كتابه الرائد في مجال الدراسات البنيوية للأدب ، وهو « علم تشكل الحكاية » ، والذي حلَّل فيه الحكايات وصنَّفها في أقسام ووظائف . فقد أثبت أن التنوع الظاهري لمائة حكاية شعبيَّة روسية ، لم يؤد إلى تنوُّع أشكالها وقوالبها ومضامينها ، بل صدرت عن قالب واحد يتألف من واحد وثلاثين وظيفة منها : الإبعاد ، المنع ، الخداع ، الرحيل . . إلخ ، وسبعة فاعلين أو طبقات من الممثلين : البطل ، البطل المزيف ، والمعتدي ، المساعد . . إلخ . ويعرف پروپ الوظيفة بأنها فعل شخصية ما ، وهذه الشخصية يجب تعريفها من زاوية دلالتها في سياق الأحداث المحكومة بالحبكة .

وقد تبدو الأشكال على المستوى الظاهري مختلفة تمامًا فيما بينها ، لكنها تتقارب فيما يشبه المنظومة المتناغمة من خلال الوظائف المتشابهة التي تنهض بها ، والتي لا تعني في الوقت نفسه أي نوع من التكرار ، برغم أن پروپ برهن على أن عدد الوظائف يظل محدودًا ، وإن كان حاصل الضَّرب فيما بينها يجعلها متجددة ومبتكرة دائمًا . وتتجلى ريادة پروپ عندما عكف على دراسة التحوُّلات السَّرديَّة لحكايات الخوارق والأساطير ، وبذلك مهَّد الطَّريق أمام ليڤي - شتراوس الذي وضع تقاليد التحليل البنيوي للقصص . ومع ذلك فإذا كانت وظائف أقسام السَّرد محددة في مجال الفن الشعبي (الفولكلور) ، فإن الأدب يملك من هذه الوظائف ما لا يمكن حصره ، ولذلك فإن أبعاده وآفاقه تتجاوز بكثير حدود الحكايات الشعبية . وفي هذا المجال ، كانت البنيوية امتدادًا طبيعيًا للشكليَّة التي أعلنت الثورة في جرأة ريادية على النَّظريات السِّياقية السابقة والمعاصرة ، ثم جاءت البنيوية لتسير على الطريق التي مهدتها الشكلية . بل إن المقارنة بينهما تؤكد في أحايين كثيرة أنهما شيء واحد ؛ إذ لا فارق بين الشكل والبناء أو البنية ، أي أن التَّشابه يبدأ من اسم النظرية ، هذا إذا اعتبرناهما نظريتين منفصلتين بمعنى الكلمة .

وهناك ريادة أخرى للشَّكلية الروسية ، وجدت لها مسارات مُتشعبة عند البنيويين ، وهي دراسة توزيع الأصوات اللُّغوية داخل القصيدة الشِّعرية ، وتقنين مجموعات لفظية أو وحدات إيقاعية أو أشكال مرتبطة ببحور الشِّعر وأوزانه . ويرفض الشَّكليون اعتبار التفعيلة الوحدة الأساسية للوزن ، فالتَّفعيلات لا تملك أي وجود في حدِّ ذاتها ، لأن وجودها مرتهن بالبيت كله . وتنبثق خاصية و وظيفة كل نبرة من وضعها في البيت الشعري ، لكن المبدأ المنظِّم للُّغة يختلف باختلاف اللغة والنظام العروضي فيها . كذلك يميِّز الشَّكليون بين البنية الآلية للبيت الشِّعري وبين ما يسمونه بـ« قوة دفع الوزن » ،

بحيث يمكن تعريف البيت بأنه بنية طبقية معقّدة يتفاعل فيها بحر الشّعر مع الوزن الاعتيادي للكلام ، فلا يبدو بينهما أي نشاز ، وذلك لأن البيت عنف منظّم مفروض على اللُّغة المستخدمة في الحياة اليومية ، على حد قول رينيه ويليك و أوستن وارين في كتابهما « نظرية الأدب » ، الذي يحلّلان فيه إنجاز النظرية الشكلية الروسية في دراسة أوزان الشعر .

ولا شك أن قوّة دفع الوزن تؤثّر في اختيار الكلمات ، وفي البنية النّحوية ، وبالتالي في البنية العامّة للبيت ، سواء على مستوى الصّوت أو المعنى . فقد وجدت الشكلية الروسية في العمل الأدبي بنيات متعدّدة لا يمكن الفصل فيما بينها ، ولا التعامُل مع إحداها بمعزل عن الأخريات . وهو ما أدى إلى الأنظمة التي يمكن أن تطبق على أعمال مختلفة في وقت واحد . وفي كتابه « نظرية الأدب » يستشهد تودوروف بقول توماشيفسكي الذي يؤكّد فيه أن الأدب الحي عبر العصور هو الأدب الذي لا يخضع لأسلوب أو منهج أو بنية واحدة ، بل هو بوتقة تنصهر فيها كل هذه العوامل والعناصر التي تتشكل فيما بينها ، وتؤلّف بعض الأنظمة التي توجد في وقت واحد لكنها تطبق على أعمال مختلفة . ولذلك يؤدي هذا الاختلاف إلى إقامة أو رصد تمايز يقل أو يزداد وضوحًا طبقًا للعوامل والعناصر المستخدمة فيها ، وبالتالي تتكوّن وتتجمع أصناف وأنواع خاصّة ومتميزة من الأعمال التي تكتسب شخصية متبلورة تسهل مهمة التعرف عليها ، وتلمس ملامحها على المستوى الحسي من خلال السمات التي يصفها توماشيفسكي بأنها « مميزة للنوع » .

وبرغم الأضواء الساطعة التي سلطت على البنيوية ابتداء من منتصف القرن العشرين وحتى أواخر السبعينيات مع بزوغ نجم النظرية التفكيكية ، فإن حق الريادة لا بد أن ينسب للشّكلية الروسية التي استطاعت تجديد فن الشعر ، وتنشيط البلاغة ، وإقامة جسور واضحة وراسخة بين اللُّغة والأدب ،

والتمهيد للتحليلات البنيوية للسَّرد التي صالت فيها النظرية البنيوية وجالت بقيادة ناقد كبير هو رولان بارت الذي تبدو إنجازاته لأول وهلة على هيئة مجموعة متعدِّدة الأشكال والتوجيهات التي تجمع بين الاهتمامات بالأدب والمسرح والنَّقد الأدبي ، وتقييم فنون الأزياء وأفلام السينما ومباريات المصارعة وصور الدِّعاية . . إلخ ، إلا أن هناك مع ذلك أرضًا مشتركة لكل هذه المجالات من خلال تأمل مفهوم « العلامة » كما قنَّنه بصفة عامة فرديناند دي سوسير . وهو ما يضع كتابات بارت في إطار علم العلامات الذي لا يقتصر على الأدب والفن بل يمتدُّ ليشمل علامات الحياة الاجتماعية .

لم تمنع هذه الشمولية النقدية والتحليلية عند بارت من أن يركِّز على اتجاهين واضحين في كتبه هما : البحث الدائب عن مُساهمة علم اللُّغة في علم العلامات ، وهو ما يجعل بارت يهتمُّ بدون انقطاع وبصورة مُتزايدة بالنَّظريات المستحدثة لعلماء اللغة . أما الاتجاه الثاني فيتمثّل في سعيه الدائب للكشف عن النظام السياسي للعلامات كما تتوارثه الأجيال . وهذا الاتجاه واضح منذ كتابه الأول : « الكتابة عند درجة الصفر » ١٩٥٣ ، وهو دراسة تحليلية للغة الأدبية ، وكذلك إطارها التاريخي الذي تتفاعل داخله . وفيه يشير بارت إلى صعوبة معينة تواجه الأدب الذي يحكم عليه بأن يدل على نفسه بنفسه من خلال كتابة لا يمكن أن تكون حرة . وقد اعتبر هذا الكتاب بمثابة بيان لحركة نقدية جديدة باطنية لا تهتمُّ إلا بالنَّص وحده وبدلالاته ، وليس بالظواهر الخارجية عن إنتاجه . وهو ما يثبت تأثُّره الشديد بالنظرية الظاهرية ورائدها في فرنسا غاستون باشلار (١٨٨٤ - ١٩٦٢) . ففي هذا الكتاب يوضح بارت أن الكتابة هي حد وسط عندما تتشكَّل بين اللغة والأسلوب ، وهي نتاج تأمُّل الكاتب في التوظيف الاجتماعي لشكله الفني والاختيار الذي يأخذه على عاتقه . أما اللُّغة عند بارت ، فهي هيكل من

الفروض والعادات ، يشكل أرضًا مشتركة يقف عليها كتاب عصر مُعين ، في حين أن الأسلوب هو لُغة مكتفية بذاتها ، وتغوص في الميثولوجيات الشّخصية والسِّريَّة للكاتب .

وقد برز هذا الاتِّجاه السياسي عند بارت ، في مقالاته التي كرسها للأوضاع والأحداث الراهنة التي يعتقد أنه من الممكن معالجتها من وجهة نظر علم العلامات ، والتي يُطلق عليها مصطلح « الميثولوجيا » . وقد جمعت هذه النُّصوص في كتابين « ميثولوجيات » ١٩٥٧ ، و « مقالات أدبية » ١٩٦٤ ، وكان لنشرها صدى كبير في الأوساط الأدبية والنقدية ، وفيهما يعرض بارت مفهوم « ما يجري من تلقاء نفسه » ، أي خاصية البداهة والطِّبيعية لكل ما هو تاريخي وثقافيّ ومُكتسب بصورة عميقة . وهدفه الاستراتيجي هو الأيديولوجيا البورجوازية الصغيرة التي تدس نفسها في إنتاج العلامات ، والتي تحتاج لكي تؤكِّد نفسها وتبقى على قيد الحياة ، إلى أن تنكر نفسها كأيديولوجيا ، أي كنتاج ثقافيّ وفكري وسلوكي من صُنعها ، وإلى أن تدعي أنها طبيعية تتواجد وتحدث من تلقاء نفسها . ويستخدم بارت في هذا الصَّدد فكرة « اللُّغة الثانوية الطفيليَّة » التي اقتبسها من العالم اللغوي الدانماركي لويس هيلمسليف ، والتي شرحها بارت في مقاله « الأسطورة اليوم » في نهاية كتابه « ميثولوجيات » .

وفي كتابيه « عناصر علم العلامات » ١٩٦٤ ، و « نظام الذَّوق السائد أو الموضة » ١٩٦٧ ، اقترح بارت قلب مبدأ سوسير الذي يقول بأن علم اللغة – وهو علم العلامات بصفته نظامًا من أنظمة متعدِّدة للعلامات – جزء من علم العلامات ، وتغييره بمبدأ يقول بأن علم العلامات هو جزء من علم اللغة ، لأن بارت يؤكد أن اللُّغة موجودة دائمًا في أي نظام من أنظمة العلامات . وفي مجال الأدب . فإن النقد الأدبي هو تفسير للعلامات ، ولذلك يوضح

بارت في كتابه « عن راسين » ١٩٦٣ أنه : « يكاد يكون من المستحيل المساس بالخلق الأدبي بدون افتراض وجود علاقة بين العمل الفني وشيء آخر غير هذا العمل . وقد ساد الاعتقاد زمنًا طويلاً بأن هذه العلاقة سببية وبأن العمل الفني نتاج . ومن هنا نشأت المفاهيم النقدية كالمصدر والتكوين والانعكاس . . إلخ ، إلا أن إمكانية الدفاع عن هذا التصوُّر للعلاقة الإبداعية ، تتضاءل شيئًا فشيئًا . فإما أن يمس هذا التفسير جزءًا صغيرًا من العمل وبالتالي لا يُلتفت إليه ، أو أن يدَّعي إنشاء علاقة ضخمة ، وعندئذ يبدو تهافته واضحًا بحيث يثير آلاف الاعتراضات . لذلك تخلَّت فكرة « النِّتاج » عن مكانها شيئًا فشيئًا ، وحلت محلَّها فكرة العلامة : وفي هذه الحالة يكون العمل الأدبي أو الفني علامة على شيء يقع وراءه ، كما تكون مهمة النقد عندئذ ، تفسير الدَّلالة واكتشاف حدودها ، خاصة الحد الخفي وهو المدلول . »

ونظرًا لتنوُّع مفهوم البنيوية عند بارت ، بحيث جمع بين طياته نظريات أدبية مثل الشَّكلية والظاهرية والأيديولوجية والماركسية والسوسيولوجية والسيكولوجية ، بعد أن رشَّح مِن كل منها ما يمكن أن يستفيد به ، فقد أثار جدلاً عنيفًا بين النُّقاد ، بلغ حد الخصومة والعداء والشجب ، كما فعل الناقد الأكاديمي ر. بيكار الذي علق على كتاب بارت « عن راسين » في كُتيب أصدره بعنوان « نقد جديد أم دجل جديد ؟» هاجم فيه بارت ومنهجه في النقد هجومًا عنيفًا ، كما هاجم النظريات النقدية الأخرى التي حاول أن يسخِّرها في خدمة نظريته البنيوية ، مما اضطر بارت أن يردَّ عليه في عام ١٩٦٦ في كتيب بعنوان « النقد والحقيقة » . فقد أراد بارت في كتابه « عن راسين » أن يضع نفسه داخل العالم الذي خلقه راسين في مسرحياته ، ليصف سُكانه بدون أي مرجع خارجي ، إذ يقول بارت إن غايته هي تأسيس نوع من الأنثربولوجيا الراسينية (نسبة إلى راسين) ، وتكون في نفس الوقت بنيوية

وتحليلية : بنيوية في موضوعها لأن المأساة هنا تعالج باعتبارها نظامًا من الوحدات (الأشكال) والوظائف ، وتحليلية كلغة التحليل النفسي التي هي وحدها – في نظر بارت – لها استعداد لاستقبال خوف العالم ، ولذلك بدت له مُلائمة لاستقبال إنسان مُحتجز أسير .

وبهذا يطبق بارت مفاهيم التحليل النفسي على دراسته ، أما الإنسان المحتجز الأسير في نظره ، فهو الإنسان الراسيني الذي يعيش في عالم له خصائصه الأنثروبولوجية النابعة منه والخاصة به ، وهذا العالم في النهاية هو نص مسرحي . والنقد البنيوي في نظر بارت هو أولاً وقبل كل شيء عمل تفسيري لنص معين من أجل اكتشاف معناه العميق الكامن في بنيته التحتية . واللُغة الأدبية هي مجموعة من العلامات التي يجب تفسيرها للعثور على الحُدٍّ التحتي أي المدلول على أساس أن العلامة تتكوَّن من دال ومدلول . وليس على الناقد سوى أن يستخرج المدلولات من البنية التحتية حتى يكتشف مدى اتساقها مع الدَّوال الطافية على سطح البنية الفوقية . والعمل الأدبي ليس إلا علامة على وجود وراء ذاته ، لكن مهما غاص الناقد في أعماقه ، فلن يبلغ مداه لأن العمل يستخدم طرقًا مختلفة في الكلام ، وربما كان من الصَّعب حصرها ، ولذلك فالعمل العظيم حافل بالأسرار التي قد يبوح بها للنُقاد من زمن لآخر ، لكن الإلمام بهذه الأسرار دفعة واحدة ليس سوى وهم من الأوهام التي تداعب خيال الناقد المغرور . ولعل هذا المفهوم كان بمثابة البذرة الأولى للتفكيكية التي تحول إليها بارت في أواخر حياته هربًا من سجن البنيوية .

في كتابه « عن راسين » يوضح بارت أن راسين يستجيب لعدة لغات أو طُرق في التعبير أو الكلام : نفسيَّة تحليلية ، وجودية ، تراجيدية ، أنثربولوجية ، أيديولوجية ، ظاهرية . . إلخ ؛ إذ يرى بارت إمكان اختراع

لغات أخرى ، وينفي وجود لُغة بريئة أو نقية ، إذ تستحيل تنقية وتخليص أية لُغة من شوائبها الاجتماعية والاقتصادية والسِّياسية والأنثربولوجية والسيكولوجية والأيديولوجية . . . إلخ . وبهذا يُعلن بارت اعتراضه بعجزه عن قول الحقيقة عن راسين ، وهو في الوقت نفسه يقدم توصيفًا للنظام الخاص بالعملية الإبداعية والنقدية في الأدب . وهو نظام يتضمن مفارقة : فالأدب هو مجموعة من القواعد والتقنيات والأعمال الأدبية ، تتمثّل وظيفتها في البنية العامة للمجتمع ، في منح الذاتية أو الشخصية المتميزة لأية مؤسسة بحيث تصبح نظامًا متعارفًا عليه ، أي أنها تخترق كل البنى الاجتماعيَّة حتى يتعرَّف أعضاء المجتمع على حقيقتها ، وفي الوقت نفسه يتحتَّم عليها أن تظل جزءًا عضويًا من نظام الأدب نفسه . وعندما يتابع الناقد هذه الحركة يجب أن يستوعب هذه المفارقة ، ويكشف هذه الحتمية التي تجعله يتكلم عن راسين بطريقة مُعيَّنة وليس بطريقة أخرى : فهو أيضًا يشكل جزءًا من الأدب .

في عام ١٩٧٠ أصدر بارت كتابه (إس/زد) الذي قدم فيه تفسيرًا لأقصوصة لبلزاك ، تُجسِّد موضوع الالتباس الجنسي والخصاء ، بالإضافة إلى أعمال لأدباء فرنسيين مختلفين غاية الاختلاف مثل كاينياس دي لويولا ، وفورييه ، و « المركيز دي ساد » ، وفيه أظهر بارت اهتمامًا متزايدًا بالدال بصفته خاصية من خصائص اللاشعور ، متأثرًا في ذلك بكل من فرويد ولاكان ، وهو الدال الذي تتعدَّد تفسيراته تعدُّدًا يكشف عن الكثافة التاريخية للنصوص ، متأثرًا في ذلك بكارل ماركس . فقد كان المحور الأساسي الذي دارت حوله معظم كتابات بارت ، هو التعرُّف على القوانين الوظيفية للدَّلالة ، وإلغاء الميثولوجيا التاريخية لمفهوم المؤلف والعمل الفني ، و وضع حدود متبلورة بين الإبداع الأدبي والتحليل النقدي ، والبحث الدقيق عن العلاقات

العميقة بين العلامات والإنسان . وكان كتابه « لذة النص » ١٩٧٣ بمثابة تأكيد لهذه النظرية البنيوية في النَّقد والإبداع الأدبي .

ولم تسلم نظرية بارت واقتراحاته من هجوم بعض علماء اللغة من أمثال العالم الفرنسي جورج مونان في كتابه « مقدمة في علم العلامات » ١٩٧٠ . لكن هذا الهجوم لم يمنع مؤلفات بارت من التأثير على جيل كامل من الباحثين الذين تعمقوا منهجه ، واقتفوا أثره بل وطبقوه على مجالات متنوعة مثل كريستيان ميتز في السينما ، وجوليا كريستيفا في الأدب ، وغيرهما . كما ظهر هذا التأثير أيضًا في الانتشار الذي حققته مجلة « اتصال » التي رأس بارت تحريرها ، وفي صدى مؤلفاته خارج فرنسا . وهو الصدى الذي استمر بعد وفاته في مارس ١٩٨٠ عندما صدمته سيارة وهو سائر على قدميه في أحد شوارع باريس وتوفي بعد الحادث بثلاثة أيام عن أربعة وستين عامًا .

ولم يجد بارت أي حرج في هضم النظريات الأدبية الأخرى والاستفادة منها في بناء نظريته . وهذا يدل على وعيه النقدي العميق والواعي بعلاقات التفاعل والتوالد بين مختلف النظريات الأدبية مهما بدت متناقضة فيما بينها . فهو يؤمن بأن البنيوية الفرنسية كانت امتدادًا للشكلية الروسية ، خاصة ابتداءً من القواعد الشكلية التي وضعها رومان ياكوبسون ، والتي أحدثت تيارًا للدراسات الأدبية في فرنسا ، يمكن تسميته بالشكلية الفرنسيَّة الجديدة التي سعت لوضع قواعد شكلية بنيوية لتأسيس نوع من علم الأدب . وكان بارت ومعه تزفيتيان تودوروف من أهم ممثلي هذه النظرية التي حاولت أن تفرِّق بين وظيفة النقد وبين علم الأدب . وكان ياكوبسون قد أعلن قبل الشكليين الفرنسيين أنه من الخطأ اعتبار العالم الذي يدرس الأدب ناقدًا أدبيًا . فقد وصف هذا الخطأ في كتاب « مقالات في علم اللغة العام » بأنه نفس الخطأ الذي يرتكب عند اعتبار ناقد نحوي أو معجمي عالمًا لغويًا . ولذلك لا بدَّ من

التفرقة بين الدراسات الأدبية وبين النَّقد ، وخاصّة أن القواعد الشكلية التي يمكن أن يتألف منها علم للأدب لها مركز الصَّدارة بين الدِّراسات الأدبية . وبحكم أن هذه القواعد تبحث مُشكلات تتعلق بالبنية اللغوية ، فمن الممكن اعتبارها جزءًا لا يتجزأ من علوم اللغة .

أما تزڤيتيان تودوروف Tzvetan Todorov فيعتقد أن وظيفة النقد سواء أكانت علمية أم فنية ، لا يمكن أن تنتج مجرد « مقال ملازم أو موازٍ لمقال آخر » . وهذا يعني أن جوهر الوظيفة النقدية يكمن في أن يضيف بالضرورة شيئًا إلى النص . فالنقد ليس مقتصرًا على القراءة والتحليل السلبي ، بل إن الناقد يقول شيئًا لا يقوله العمل المطروح للدراسة ، مهما ادعى الناقد أنه يقول نفس الشيء ولم يأت بشيء من عندياته ، لدرجة أن تودوروف يقول في كتابه « ما البنيوية ؟» الصادر عام ١٩٦٨ في باريس ، إن الناقد وهو يتصدى لتأليف كتاب جديد عن كتاب قديم فإنَّه يحذف الكتاب الذي يتحدَّث عنه .

وترى النظرية البنيوية أن الناقد يفسر العمل الأدبي كوحدة ، ولكن بمعنى من المعاني ، ومن زوايا يختارها بوعي أو بلا وعي ، مهما ادَّعى أنه موضوعيّ ، فالناقد لا يستطيع أن يتخلَّص من ارتباطاته عادة بالأساطير والنَّماذج السائدة في عصر مُعين ، كما أن التَّفسير المقدَّم يبقى أيديولوجيّا دائمًا . ولكن هذا لا يعني أن الشكليين الفرنسيين يتصورون أنَّه في مقدور الناقد أن يتخلَّص من كل اعتبار ، بل يقترحون إيجاد ما يسميه بارت بالنقد الماورائي ، أي إذا اعتبرنا لغة الناقد لغة تقع وراء اللُّغة ، فمن الواجب على هذه اللغة الماورائية (الميتا لغة) ، لكي تكون فاعلة أن تتغير مع النَّص المدروس . والناقد حرٌّ في اختيار المنظور الذي يُلائمه . وبذلك استخدم بارت شبكة من مصطلحات النظرية السَّيكولوجية ومفاهيم التحليل النفسي عند دراسته لراسين . لكن هذه الحرية المتاحة للناقد ليست مطلقة أبدًا ؛ إذ يتحتم عليه أن يختار لغة

ماورائية تطابق لغة العمل الأدبي ، ليستطيع تحليلها على أرض مُشتركة معها . فالعمل الأدبيّ له بنية وكذلك العمل النقدي ، والشبكة التي تجمعهما لا بدَّ أن تكون معقدة بدرجة كافية بحيث تساعد الناقد على رصد الخاصية النوعية للعمل ، وإنتاج لغة ماورائية نقدية تقدم بدورها بنية النقد وتحللها ، ويقول بارت في كتابه « النقد والحقيقة » إنه لا يمكن أن يوجد علم خاص بدانتي أو بشكسبير أو براسين ، بل فقط علم للمقال ، أي علم الكتابة المتَّسقة بصرف النَّظر عن موضوعها ، واللُّغة في حد ذاتها ليست صحيحة أو خاطئة ، بل هي سليمة أو غير سليمة . فهي سليمة عندما تؤلف نظامًا متماسكًا ومتَّسقًا من العلامات . وهذه العلامات التي تخضع لها اللُّغة الأدبية لا تتعلَّق بمطابقة هذه اللُّغة للواقع – مهما كانت ادعاءات النظرية الواقعية – بل بخضوعها لنظام العلامات الذي حدَّده المؤلِّف لنفسه . ويحدد بارت دور الناقد بأنه يتألَّف من إعداده وإنشائه لغة يستطيع تماسكها ومنطقها أن يشيدا بنية نقدية مضافة إلى بنية العمل الأدبي ومنطبقة عليها .

ويوضح ريفاتير في كتابه « مقالات في علم الأسلوب الأدبي : الشكلية الفرنسيَّة الحديثة » ١٩٧١ ، أن علم الأدب يهتمُّ بالخاصية المجردة التي يتألَّف منها تفرُّد الواقعة الأدبية ، أي بالخاصية النَّوعية للأدب ، كما أنه يدرس أوجه التشابه بين تنظيم المقال الأدبي وتنظيم اللغة . وليس هناك فارق بين الشكليين الروس والشكليين الفرنسيين في اعتقادهما بأن النص الأدبي نظام تركيبي من العلامات محدد داخل نظام اللغة التركيبي .

ويرى بارت أن هناك تطابقًا بين اللُّغة والأدب ، فلم يعد في الإمكان تصوُّر الأدب كفن تنصل من كل علاقة له باللغة ، ما دام يستخدم هذه اللغة للتَّعبير عن الفكرة والهوى والجمال . فاللغة ترافق المقال بدون انقطاع وتقدم مرآة تعكس تركيبها الخاص . وعندما يصنع الأدب لُغة ، فإنه يصنعها من

شروط اللُّغة ذاتها . وهذا يشكك في نظرية المحاكاة التي وضعها أرسطو في كتابه « فن الشعر » واستمرت سائدة حتى الوقت الحاضر . ويتحتم على الناقد أن يركز اهتمامه على العمل الباطني للنص وليس علاقته بما هو خارجه . وفي هذا يقول تزفيتيان تودوروف في كتابه « ما البنيوية ؟» إن علم الأدب لا يهتمُّ بالأدب الواقعي بل بالأدب الممكن ، أو بالخاصية المجردة التي تجعل من الواقعة الأدبية ، واقعة فريدة في ذاتها ومنفصلة عن الواقع الخارجي الذي صدرت عنه ، فهي الخاصية النَّوعية للأدب .

وهناك اتجاهان يتنازعان الشَّكلية البنيوية الفرنسية ، أحدهما ينتمي إلى الشاعر مالارميه ، ويحرص على التصوُّر المثالي للأدب ، ويهدف إلى رصد ماهية العمل الأدبي ، على أساس من علم اللغة العام . والاتجاه الآخر يقوده بعض الكُتاب من جماعة « تيل كيل » التي تحاول التعرُّف على القوانين الوظيفية للدّلالة ، كما تهدف إلى إلغاء الميثولوجيا التاريخية لمفهوم « المؤلف » و « العمل الأدبي » ، وكذلك التَّفرقة بين العمل الأدبي والعمليَّة النقدية ، والبحث الدقيق عن العلاقات العميقة بين العلامات والإنسان ، كما ورد في كتاب بارت « لذة النص » ١٩٧٣ . وهذا الاتجاه يُحاول عن طريق الماركسية والتحليل النفسيّ ، تحديد ما يوجد في الأدب من صفات وخصائص ، وبصفة خاصَّة بين الأشكال الرمزية .

وقد وجهت اعتراضات كثيرة إلى هذين الاتِّجاهين ، أهمها أن العلامات التي تؤسِّس العمل الأدبي ، تستند في الوقت نفسه إلى نظام اللُّغة وإلى الدلالات الرَّمزية للأحلام . فهي نتاج وإنتاج أيديولوجي في آن واحد . ويستدعي تحديد ماهية الأدب ، ورصد ودراسة الوظائف المختلفة المتعددة للعلامات التي تؤسِّس الأدب ، والترابُط الموجود بين هذه الوظائف . وهذه مُهمَّة تتجاوز إلى حد كبير ، الهدف الذي يقصده النقد البنيوي التي يحصر

نفسه في معظم الأحايين في تحليل شكلي لا يمكن تجاوزه ، في حين أن الفكر الفرنسي كان دائمًا منفتحًا على كل التيارات المحلية والعالمية ، خاصة في مجال النظريات الأدبية التي كثيرًا ما صهرها في بوتقته ، ومنحها صبغته الفرنسيَّة المتميزة . ولم تكن البنيوية استثناء من هذه القاعدة ، برغم إصرارها على الالتزام بحدود البنية والشكل ، وحرصها على الاستقلال الذاتي للعمل الأدبي بعيدًا عن أيَّة روافد أو مؤثِّرات خارجة عنه . فقد تفاعلت مع النظرية السيكولوجيَّة والنقد النفسي لشارل موران ، والنَّظرية الماركسية السوسيولوجية للوسيان غولدمان ، والنظرية الظّاهرية لغاستون باشلار . وعلى الرغم من أن هذه النظريات لها جذور غير فرنسيَّة كما يتَّضح من الفصول التي تتناولها هذه الموسوعة ، وعلى الرغم من أن بعض روادها الذين استوطنوا فرنسا كانوا غير فرنسيين ، فإن حيوية الفكر الفرنسي استطاعت أن تجعل منها ومنهم ما يشبه المنظومة النقدية الفرنسية المتناغمة التي يصعب فضُّ الاشتباك والتَّداخُل بين عناصرها الشكلية والسيكولوجيَّة والماركسية والسوسيولوجية والظاهريَّة .

في نهاية العشرينيات والثلاثينيات ظهرت في فرنسا مؤلفات نقدية توظف أدوات التحليل النفسي ومناهجه ، مثل كتاب شارل بودوان « التحليل النفسي للفن » ١٩٢٩ ، وكتاب رينيه لافورج « إخفاق بودلير » ١٩٣١ ، وكتاب ماري بونابارت « إدجار آلان بو » ١٩٣٣ . إلا أن هذه الكتب ، التي أصبحت الآن كلاسيكية ، لم تكن مؤلفات في النقد الأدبي بمعنى الكلمة ، بل كانت تنتمي إلى مجال الدراسات النفسية والعصبية لأنها عالجت الأدب بصفته وسيلة تعبير لشخص مريض . لكن شارل مورون (١٨٩٩ - ١٩٦٦) ، أسس في عام ١٩٤٨ نظرية أدبية جديدة في النَّقد أسماها « النقد النفسي » ، ويقصد بها « زيادة فهمنا للأعمال الأدبية ولتكوينها وبنيتها » من خلال معالجة

جديدة للأدب تستند إلى اكتشافات فرويد وإنجازات مدرسته . وقد لعبت ثقافة مورون العلمية والأدبية والفنية دورًا حيويًا في ميلاد فكرته عن الإبداع الأدبي الذي يربطه بعوامل ثلاثة : الوسط الاجتماعي والخاصية الإبداعية واللغة . لكنه يؤمن بوجود قدر من الحرية ومن عدم التجرُّد بصفة دائمة ، وأن المعرفة الجوهرية بالعمل الفني لا تخضع تمامًا للتحقيق العلمي ، وإن كان النقد النفسي يهتمُّ بالعمل بصورة جوهريَّة ،ويحاول أن يكتشف في النصوص وقائع وعلاقات بقيت خفية ، أو لم ترصد بصورة كافية ، وكان مصدرها العقل الباطن للكاتب . ويحرص النّقد النفسي على زيادة معرفة المتلقين بالعمل الأدبي وليس بشخصية الأديب .

ويتضح الاتجاه البنيوي عند مورون عندما يؤكّد أن النقد النفسي ينطلق من داخل بنية النص الأدبي نفسه ، فهو يبحث عن تداعي الأفكار اللاشعورية واللاإرادية تحت بنيات النص الشعورية والإرادية . وكان مورون في دراساته عن « مالارميه » ١٩٤١ و ١٩٥٠ ، و « اللاشعور في آثار راسين وحياته » ١٩٥٧ ، و « من الاستعارات الملحَّة إلى الأسطورة الشخصية » ١٩٦٢ ، و « النقد النفسي للفن الهزلي » ١٩٦٤ ، و « فيدر » الذي نشر عام ١٩٦٨ بعد وفاته ، قد أكد على ضرورة تركيز النقد النفسي على بنية النَّص الأدبي ، وربط العلم بالفن حتى لا يتحوَّل النَّقد إلى مجرد انطباعات أو شطحات . فالناقد يفشل في مهمته إذا فقد الاتِّصال بواحد من هذين الطَّرفين : العلم والفن .

وتتجلّى أصالة منهج شارل مورون في إصراره على أن النص الأدبي نسيج عضوي ، لا يحيا فيه أي عنصر إلا بعلاقته بالعناصر الأخرى التي تتفاعل وتترابط لتكون بنية دائمة ذات خصائص متميزة ومميزة لشخصية الكاتب اللاشعورية . وفي العالم المسرحي أو الروائي ، تمثِّل كل شخصية

خياليَّة ، تنويعة لشكل أسطوري عميق ، مما يحتِّم على الناقد النفسي ألا يدرس الشخصية لذاتها بل وظيفتها في البنية العامة للعمل الأدبي . وهناك عوامل تلعب دورًا في الإبداع الجماليّ الذي يقول عنه مورون إنه ظاهرة فريدة لا يمكن التنبؤ بها ، وهذه العوامل هي : الوسط وتاريخه ، شخصية الكاتب وتاريخ حياته ، اللغة وتاريخها . ويعترف مورون بأن النقد النفسي يقتصر على دراسة جزء من العامل الثاني : وهو الشَّخصية اللاشعورية للكاتب ، بل ويحرص على تأكيد هذا المنهج ، تجنبًا للاعتراضات التي يمكن أن تُثار ضده في حالة القراءة غير الكاملة لمؤلفاته أو بدافع سوء النية ، فيقول إن النقد النفسي يدرك تمامًا أنه جزئي ، وهو يريد أن يندمج في بنية مُتكاملة للنقد ، ويقدِّم أدواته لخدمتها ، لا أن يحل محلها . ولذلك فهو لا يطمح للتوصُّل إلى نظرية نقدية يمكن أن تفسر العمل الأدبي بصفة كلية وشاملة . ولعل هذا هو ما حاولت أن تحقِّقه البنيوية ، ولذلك استعانت بأدوات النقد النفسي في رصد المسكوت عنه في النص الأدبي .

ومن السهل أيضًا تتبع تنويعات النظرية البنيوية الفرنسية في النَّقد الماركسي والسوسيولوجي الذي برز في فرنسا في أعقاب الحرب العالمية الثانية على يد الناقد الماركسي لوسيان غولدمان الذي اقتفى أثر الناقد الماركسي المجري جورج لوكاتش ، في رفضه إقامة رابطة بسيطة وسطحيَّة بين عناصر عمل أدبي ما (بحيث لا يهتم الناقد إلا بما يقوله العمل الأدبي مُباشرة) وبين توجُّهات الفئات الاجتماعية المختلفة . إن النقد الماركسي والسوسيولوجي يبحث عن بنيات العالم الخيالي للعمل الأدبي ليقابلها بالبنيات الاجتماعية بحيث يستطيع تعريف طبيعة العمل الأدبي و وظيفته . والماركسية كالتحليل النفسي ، تجرد الشُّعور من الدور الذي يلعبه في حياة الإنسان ، وهو ما تتصوَّره الفلسفات الذاتية . فالنقد الماركسي لا يُحاول أن يصنف الشخصيات

أو البشر باعتبارهم أفرادًا معزولين مثبتين في كيفية خيالية معينة ، بل يدرسهم في عمليات فعاليتهم الحيوية في البنية الاجتماعية . فالأعمال الأدبيَّة لا تظهر إلى الوجود بصورة مجردة ، ولا يستطيع النُّقاد أن يكتفوا بتحليل التصورات الفردية والجماعية التي تضمها هذه الأعمال ، بل يجب أن يحللوها في ضوء البنيات الاجتماعيَّة والقوى الاقتصادية ، وأن يدرسوها بصفتها منتجات أيديولوجية .

ويتضح المنظور البنيوي في التوجُّه النقدي عند لوسيان غولدمان عندما يقرر أن كل فكرة أو عمل أدبي لا يكتسب دلالته الحقيقية إلا عند دمجه في بنية حياة مُعيَّنة ومنظومة سلوك مُعيَّن . فالعمل بالنسبة للنقد الماركسي ليس نتاجًا لشعور فردي مستقل بل هو لحظة متفردة في التاريخ ، تكسبها الكتابة الإبداعية بنية وشكلاً متميزاً ، عندما ترصدها وتسجلها وتجسِّدها وتكشف عن دلالتها ، وهو ما يؤدي إلى فكرة « رؤية العالم » التي أخذها غولدمان عن جورج لوكاتش الذي سجلها في كتابه « المعنى الراهن للواقعية النقدية » عام ١٩٥٧ . وقد عرف المنهج النقدي عند غولدمان بأنه « بنيوي توليدي » ، وهو ما طوره في كتبه « الجماعة الإنسانية والكون عند كانط » ١٩٤٥ ، الذي حاول فيه أن يحلل العلاقة بين البنيات الاجتماعية وبين قوى الدفع الإبداعية عند الفلاسفة والأدباء والفنانين ، وكان هذا بمثابة البذور الأولى لعلم اجتماع الأدب عنده ، وهو العلم الذي يطوِّر نظامًا من العلاقات الوظيفية بين البنية الاجتماعية وفعالية الإبداع الأدبي ، ويتجاوز في الوقت نفسه التاريخ الأدبي الذي يعتبره مجرد وصف خارجي وتعليق على النصوص ، وكذلك النظرية الاجتماعية الآليَّة البحتة التي يراها عاجزة عن فهم طبيعة الظاهرة الأدبية .

ويرى غولدمان أن الدَّلالة الموضوعية والبنيوية للعمل الأدبي ، تتجلى أمام المتلقين عندما توضع من جديد في البنية العامة للتطوُّر التاريخي وكذلك

بنية الحياة الاجتماعية ، معتمداً في ذلك على دعامتين : دعامة الكلية ودعامة التماسك ، وهما دعامتان لا غنى عنهما لأية بنية أدبية أو فنيّة . وتكمن الصعوبة في إدراك دلالة العمل الأدبي ، عند الكشف عما هو جوهري وفصله عما هو عرضيّ ، وهذا الأمر لا يمكن أن يتمّ إلا بنسبة أجزاء العمل إلى كليته . لكن غولدمان يتجاوز هذا المفهوم البنيوي إلى ضرورة دمج العمل الفني في بنية حياة مُعيَّنة وسلوك معين . فهو يقول في كتابه « الإله الخفي » إن الفكر ليس سوى مظهر جزئيّ من واقع أقل تجريداً : هو الإنسان بكليته ، والذي بدوره ليس سوى عنصر جزئي من بنية هذه الطائفة الاجتماعية . وكل عمل أدبي لا يستمدُّ دلالته الحقيقية إلا عند دمجه في بنية حياة معينة وبنية سُلوك معيَّن ، ذلك أن المبدأ الأساسي للنقد يجب أن يكون مبدأ الفكر الديالكتيكيّ نفسه . وبدون البنية لا يستطيع المتلقي أن يدرك دلالة العمل وجوهره ؛ إذ إن معرفة الحقائق تبقى مجردةً ما دامت لم تجسم بدمجها في بنية قادرة وحدها على تجاوز الظاهرة الجزئية المجردة للوصول إلى جوهرها المحسوس وبصورة ضمنية إلى دلالتها .

ويؤكد غولدمان على أن كلَّ تفسير لا يُطابق البنية الشاملة الكلية للعمل الأدبي يبدو باطلاً . وبرغم هذا الاتساق الفكري النقدي ، أثيرت اعتراضات كثيرة على نقده السوسيولوجي ، وعلى مفهومه للبنيوية التوليدية ، وذلك لعجزه عن تقديم تفسيرات للعلاقات الديالكتيكية بين المؤلف كفرد وبين البنية الاجتماعية المندمج فيها . كما اتهمه خصومه بعدم الدِّقة أو الإتقان في تقنينه للبنية تقنيناً علميّا ، وبافتعاله في توصيف البنيات التي قدَّمها كنتائج لبحثه ، وعدم استيعابه لسلطة اللُّغة ولجوهر الأدب . وبرغم أنه يعد تلميذاً وامتداداً لجورج لوكاتش ، فإنه لم يستفد بريادته في الرَّبط الدائم في تحليله بين القواعد البنيوية والشكلية للعمل الأدبي وانبثاقه الاجتماعي . والأديب

بالنسبة للوكاتش ليس خالقًا للشّكل بقدر ما هو كاشف عنه ، لأن الشكل يكون مدوّنًا قبل ذلك في المعطيات الاقتصادية والاجتماعية التي يلقي الضّوء عليها وهو يعرض نفسه « كانعكاس عارف للواقع . »

ومهما قيل عن عدم تركيز غولدمان على الجانب الفني في الإبداع الأدبي ، فإن مفهوم الكلية النسبية ومفهوم التماسُك البنيوي عنده ، يؤديان إلى نظريته في « رؤية العالم » التي طبقها غولدمان على دراسته لمسرحيات راسين وتأمُّلات باسكال ، موضحًا بأسلوب علمي إمكان تطبيق فكرة « رؤية العالم » على أعمال أدبيَّة أخرى . وهي الفكرة التي ترصد صلات القرابة والتشابه والتناغُم التي تجمع بين بعض الأعمال الأدبية والتَّيارات الفلسفية ، وبالتالي تفترض وجود رؤية للعالم مُشتركة بين مؤلِّفين وأدباء يختلفون غاية الاختلاف ، ومن جميع النواحي فيما يخص شخصياتهم ونفسياتهم كأفراد . وفي الواقع لا يوجد فرد بالمعنى الذي أعطاه القرن الثامن عشر لهذه الكلمة ، فوجود الإنسان وموقفه داخل طائفة اجتماعية أو مواجهته لها ، يجعل تصرفه الفردي المحصن مُستحيلاً حتى في سلوكياته المنحرفة ، مما يثبت فكرة الشُّعور الجمعي بصورة ضمنية . ورؤية العالم بالنسبة لغولدمان هي : « هذا المجموع من التطلُّعات والمشاعر والأفكار التي تجمع بين أعضاء طائفة ما ، وهي طبقة اجتماعيَّة في أغلب الأحايين ، وتجعلهم يُعارضون الطَّوائف الأخرى . »

وقد رفض بعض النُّقاد الشكليين هذا المفهوم بحجة أنه غير كافٍ بل ومُبتسر من الناحية الأدبية والفنية ، وذلك برغم انتمائهم للماركسية . فهم يعتقدون أن هذا المنهج في التَّفسير لا يوضِّح ماهية الأدب ، ومن واجبهم كنقاد تجنُّب كل تفسير بنيوي توليدي للأعمال الأدبية ، كما أنهم يريدون الاكتفاء بحركة النَّص الأدبي نفسها . ذلك أن الواقع الاجتماعي لعمل أدبي ما ، هو أولاً واقع كتابة معينة و واقع العلامات التي تكوِّنها . فالمعنى عندهم

لا يوجد بصورة مسبقة على الأشكال ، كما أنه ليس مدونًا بعدها بل الكتابة هي التي تنتج المعنى . وبهذا يريد هؤلاء النقاد الشّكليون حصر دراسة المدلولات الاجتماعية في الفضاء الباطني للعمل الأدبي . ومع ذلك لم يتراجع تأثير أفكار ومفاهيم جورج لوكاتش ولوسيان غولدمان إلى الظل ، لأنه حتى لو فرضت مشكلة المعنى نفسها بهذه الصورة ، فإن الشكل لا يمكن أن يفسرها وحده ، ولا بدَّ من ربط العمل الأدبي في لغته نفسها بالكليات ذات الدلالات التي توجد في عصر معين .

أما النظرية الظاهريَّة فكانت هي الأخرى متداخلة في النظرية البنيوية في فرنسا ،وكان رائدها غاستون باشلار (١٨٨٤ - ١٩٦٢) وهو من أكثر مفكِّري القرن العشرين عمقًا وتأثيرًا سواء في الفلسفة أو العلوم أو النَّقد الأدبي أو دراسة الشِّعر ، وترك بصمته الفكرية والنقدية على جميع النُّقاد الفرنسيين من الجيل التالي له ، وفي مقدمتهم بارت وغولدمان وپوليه وموررون وستاروبنسكي وڤيبير . وقد تأثَّر هو نفسه بفلسفات التطوُّر والقوة الحيوية عند نيتشه وبيرجسون ، وبالتَّحليل النفسي عند يونغ . واستطاع أن يمنحَ النظرية الظاهرية مفهومًا بنيويًا ملموسًا من خلال إعادته النظر في مفهوم الخيال الذي اعتبره روح الإنسان التي تشكل فكره وسلوكه وكيانه ووجوده ، باعتبار الخيال متجهًا نحو الجسد ومندمجًا في العالم . فكل خيال أصيل وديناميكي لا يتوقف لحظة عن علاقاته الجدليَّة وتبادلاته المستمرة مع الأشياء والموجودات ، لكنه في الوقت نفسه يصنع عالمه الخاص بعد أن يستخلصه من فوضى الواقع . وهذا هو السِّر في تماسك العوالم الفنية ودوامها في بنيات متميزة . والصورة لا تظلُّ مجرد بقية من بقايا الإدراك الحسي ، بل تتواجد بصورة أصيلة وأولية في بنية مستقلة . ومن أهم وظائف الناقد أن يحلم مع المبدع وأن يتوغل في عالمه الخيالي ، إلى أن يعثر على الصورة الشعرية في

انبثاقها ، وأن يترك رنينها يتردد داخله ، وأن يكتشف بنيتها الخفية أو التحتية أو ما يسميه باشلار تنظيمها السريّ .

وكان باشلار من النُّقاد القلائل الذين قالوا إن من حق الناقد بل من واجبه أن يكون موضوعيًا وذاتيًا في الوقت نفسه ، لأن معظم النقاد انقسموا إلى فريقين أحدهما يُنادي بالموضوعية والآخر ينادي بالذاتية ، ولم يحدث أن وقفوا جميعًا على أرض مشتركة أبدًا .

فالذاتية هي المنبع الأساسي للخيال الذي يتشكل بعد ذلك في بنيات تدخل به إلى مجال الموضوعية . ويجب أن يتم استيعاب العمل الأدبي من خلال هذه الصور التي تعتبر جدتها دليلاً على أصالة الأديب . فالصورة الأدبية معنى في بنية كامنة خفية ثم تأتي الكلمة لتَتَلَبَّس بهذا المعنى بحيث تكتسب دلالة جديدة قادرة على إثارة الأحلام ؛ ففي كتابه « الماء والأحلام » يوضِّح باشلار أن الصُّورة الأدبية لا تنبعث لكي تصور شيئًا أو تتحدث بلسانه ، بل الخيال والأحلام والأفكار هي التي تتكلم ، وعندما يصبح هذا الكلام شعرًا بذاته ، يتوق النشاط الإنساني إلى الكتابة التي هي بمثابة بنية يتم فيها ترتيب الأحلام والأفكار .

تأثر باشلار بالنَّظرية السيكولوجية ، خاصَّة بالتحليل النفسي عند يونغ ؛ فهو يميل مثله إلى الأخذ بمفهوم اللاشعور الجمعي الذي يصنع الصور البدائية للعالم الخيالي . وقد حاول باشلار التوصل إلى الأشكال والبنيات المختلفة التي تولدها هذه الصور البدائية عند الأدباء ، وذلك لعدم كفاية النظرية الكلاسيكية التي ترد الإبداع إلى ما هو شعوري في الإنسان ، والتي تعتبر الصُّورة إما زمنية أو نسخة من الواقع ، وتنسى الوظيفة الشِّعرية التي هي في جوهرها تكوين بنية أو إعطاء شكل جديد للعالم الذي لا يوجد بصورة شعرية إلا إذا أعيد تخيله باستمرار . ولذلك فإن الوظيفة الأساسية في النَّقد

الأدبي تكمن في إيجاد الصورة المختفية وراء الصور الظاهرة ، والانطلاق إلى أصل القوة المتخيلة نفسها ، ولا بد أن يفرق الناقد بين الصور المدركة حسيًا ، والصور المتخيلة لأنهما عمليّتان سيكولوجيتان مختلفتان غاية الاختلاف . أما القوة المتخيلة التي يطلقها الفكر فتتطور طبقًا لمحورين مختلفين لكنهما متّحدان في الوقت نفسه ، وهما الخيال الشكلي والخيال المادي اللذان لا يمكن فصلهما عن بعضهما تمامًا . ويقول باشلار في كتابه « شاعرية الفضاء » ، إنه من أجل إيضاح مُشكلة الصورة الشعرية فلسفيًا ، يجب الاعتماد على فلسفة ظاهرية للخيال ، أي دراسة ظاهرة الصورة الشّعرية في لحظة انبثاقها بصفتها نتاجًا مباشرًا للقلب وللنَّفس ولكيان الإنسان في واقعه الحاضر .

والنظرية الظاهرية التي تحرص على تأمُّل انطلاق الصورة في شعور فردي معيَّن تستطيع أن تنعش ذاتية الصور ، وأن تقيس قوة عبورها من ذاتية إلى أخرى ، وأن ترصد معنى هذا العبور ودلالته . ويرفض باشلار اعتبار الصورة موضوعًا أو بديلاً عن موضوع ، بل يجب على الناقد أو القارئ أن يستوعب بنيتها الخاصّة و واقعها المتميِّز . وكانت كتب باشلار الأخيرة قد أثرت في نقاد مُعاصرين عديدين ، وفي مقدِّمتهم بارت وسارتر وأيضًا أصحاب النظرية الجذرية في النقد الأدبيّ ، وبالطبع تلاميذ باشلار وفي مقدمتهم جورج پوليه وجان بيير ريشار .

وإذا كان باشلار يجدد النظرية النقدية بانطلاقه من علم نفس المادة ، فإن جورج پوليه يجدِّدها بانطلاقه من علم نفس البنيات والأشكال ، ومن مقولتي المكان والزمان ، أي أنه يستعين بالتحليلات الظاهرية للمكان والزمان بحثًا عن التجربة الأولى للأديب . وهو المفهوم الذي شرحه في أهم كتبه : « دراسات في الزَّمن الإنساني » ١٩٥٠ ، و « المسافة الباطنية » ١٩٥٢ ، و « تحوُّلات الدائرة » ١٩٦١ ، وغيرها من الكتب التي تؤكد أن وظيفة النقد تكمن في

إدراك ذات مُعينة أو فعالية روحية لا يمكن أن نستوعبها إلا إذا وضعنا أنفسنا في مكانها ، أي نجعلها تلعب من جديد في داخلنا دورها كذات .

هذا النقد الذي يمكن أن نسميه بالنقد الاندماجي أو التماثلي ، يفترض أن يخرج الناقد من ذاته أو يصبح إنسانًا آخر ، بحيث يعيد في نفسه حركات الفكر الخلاق وإجراءات العملية الإبداعية ، متجنبًا في ذلك كل ما هو خارج عن العمل الأدبي لأنَّه لا يهمه . إن كل تحليل نقدي لا بدَّ أن يكون باطنيّا للعثور على التجربة الأولية والجوهرية للإبداع . أو كما يقول بوليه : « لا يوجد نقد حقيقي بدون تطابق شعورين » ، فهو يتجنب النقد السيكولوجي والتاريخي والسوسيولوجي وحتى النقد الجذري . قد يستعين الناقد بكل هذه المحاولات النقدية العلمية في استيعاب العمل الأدبي ، لكن بشرط ألا تبعده عن الاندماج ولو بصورة جزئية في هذا العمل الذي تُعتبر معرفته وفهمه والاندماج فيه ، الغايات الحقيقيَّة للنقد .

وهذا المفهوم الذاتي للنَّقد عند بوليه لا يعني أن يعبر الناقد عن ذاته نتيجة لتأثير العمل الأدبي فيه ، وإنما يعني اندماج ذاته في ذات المبدع لأنه إذا لم ينجز هذا الجانب الذاتي في العملية النقدية ، فإنه لن يدرك إلا المظاهر الخارجيَّة للعمل ، وبالتالي لن يعبر إلا عنها ، مهملاً تجربة الأديب الأولية وذاتيته البالغة الخصوصية . أي أن هذا النقد الذاتي هو في جوهره نقد علمي للظواهر الباطنيَّة الجوهرية للعمل ، ولا يتناول إلا كل ما هو موضوعي ، عندما يحيل العمل الأدبي إلى موضوع للفهم ، يصفه بوليه بأنه واقع حي شاعر أو فكرة تفكر في نفسها ، وفي أثناء تفكيرها في نفسها ، تصبح قابلة للتفكير بالنسبة للناقد أو المتلقي : صوت يتحدث إلى نفسه ، وفي الوقت نفسه يتحدث إليهما من الباطن . والناقد كما يقول بوليه هو الشَّخص الذي يبدأ بأن يكون شخصًا آخر ، والذي يعيش عقليّا حياة مختلفة عن حياته

الخاصة ، بحيث تصبح عملية النقد تحوُّلاً يندمج فيه الوجود بالمعرفة ويكونان كُلا لا يتجزأ ، وتلغي التمييز بين الخارج والداخل ، بين الشَّيء المتأمَّل والذات المتأمِّلة . وبهذا المنظور النقدي يصبح كل شيء باطنيّا .

لكن هذه النظرية الظاهرية الجوهرية التي ترفض الوقوف عند الحدود أو الجوانب المظهرية للعمل ، يمكن تنفيذها على أساس أن الناقد مهما يفعل لا يمكنه أن يندمج تمامًا في شعور الكاتب في أثناء عملية الخلق . فهناك خلف النَّص فكر يمكن أن يكون قد شوه أو غير الفكرة أو الظاهرة الجوهرية الأولية التي كان يقصدها ، مما يعوق الناقد عن سبر غور هذا السِّر ؛ إذ إن كل ما يستطيع الناقد أن يفعله هو أن يعيد تفسير النص أو أن يعيد إنتاجه من وجه نظره الخاصَّة وليس من وجهة نظر المبدع . وقد يقال إن الشخص الوحيد الذي يمكن أن يدلي بشهادته عن عملية إبداع العمل هو المؤلِّف نفسه ، ولكن حتى هذا الشاهد لا يمكن الاطمئنان إلى شهادته حسب رأي بعض النظريات الأخرى لأنه لا يمكن بأيَّة حال من الأحوال أن يكون شاهدًا مثاليّا ، بل إن رأيه في إبداع عمله قد لا يختلف عن الآراء الأخرى .

أما جان بيير ريشار فيحاول إدراك مُستوى الإحساس الخالص والعاطفة الخام أو البنية أو الصورة في طور النُّشوء والتكوُّن . فما يهمه هو الاتصال الأول للأديب بالعالم على مستوى الإحساس . فهو يسجل كل ما يخص الأضواء والعطور والمشاهد والمواد والأصوات وغير ذلك من مجموعة الصِّفات أو الخصائص أو الماهيات التي يثيرها المؤلِّف ، ثم يحاول ربط هذه العناصر أو العوامل بعضها بالبعض الآخر لكي يعيد بناء نظام أو تشييد بنية أو رصد مسيرة مُعيَّنة قام بها الأديب والإنسان . وهو التوجُّه الذي طبقه في كتبه « الأدب والإحساس » ١٩٥٤ ، و « الشعر والأعماق » ١٩٥٥ ، و « العالم الخيالي لمالارميه » ١٩٦١ ، و « إحدى عشرة دراسة في الشعر الحديث »

١٩٦٤ ، و « دراسات في الرومانسية » ١٩٧١ .

ولا يهتم ريشار بالشكل أو البنية فقط كما هي الحال عند بوليه بل يهتم بشخصية الأديب والشاعر ، بشرط أن تتعلَّق الدراسة بموضوع واحد هو العمل الأدبي . فالقضية لا تكمن في معرفة شخصية الكاتب وإنما معرفة أسلوبه بصورة موضوعيَّة ، وهي الخدمة التي يمكنه أن تقدمها النظرية الأسلوبية في هذا الصَّدد . فعندما يضع الناقد يده على مفاتيح الأسلوب عند الأديب بصفة عامَّة ، فلا بدَّ أن يساعده هذا على استيعاب أعماله ، الواحد بعد الآخر ، من زوايا و وجهات نظر موضوعيَّة ومتعدِّدة .

هكذا لا يمكن الحديث عن النظرية البنيوية في معزل عن النظريات الأخرى مثل السيكلوجية والظاهرية والشكليَّة والسوسيولوجية والأنثروبولوجية والأسلوبية . . إلخ ، برغم أن المتحمِّسين لها حاولوا عزلها عن هذه النظريات ، كما عزلوا العمل الأدبي عن كل السياقات التي تأثر بها أو أثر فيها . والدليل العملي على استحالة هذا العزل أن الحدود عندما ضاقت حول البنيوية وأمسكت بخناقها ، انفجرت من الداخل لتتولد منها النظرية التفكيكية التي بدت نقيضًا لها . وكان الرائد البنيوي رولان بارت من الموضوعية بحيث تحول إلى التفكيكية لتجديد أدواته النَّقدية وفتح آفاق جديدة .

التاريخية

Historicism

ولدت النظرية التاريخية في أحضان النظرية الرومانسية التي كانت تمثِّل واحدة من أهم نقاط التحوُّل في تاريخ العقل الأوربي ، وكانت على وعيٍ تامّ بدورها التاريخي ، فمنذ العصر القوطي لم يشجع أي عصر آخر نمو النّزعة الوجدانية بمثل هذه القوة ، ولم يؤكد أي عصر آخر حق الفنان في الاستجابة لنداء مشاعره ونزوعه الفردي على مثل هذا النحو المطلق . وكانت الرومانسية أشد نكسة عانت منها العقلانية طوال تاريخها ، بعد أن ظلت تتقدم باطِّراد منذ عصر النهضة ، وأصبحت لها السَّيطرة الكاملة على العالمّ المتمدين كله في عصر التنوير .

فلم يحدث أبدًا ، منذ أن قضي على النزعة الميتافيزيقية والنزعة السلفية في العصور الوسطى ، أن تحدث الناس بمثل هذا الازدراء عن العقل ، وعن حضور الذّهن وهدوئه ، وممارسة ضبط النفس بإرادة قويَّة . وهكذا نجد الشاعر الإنجليزي وليم بليك نفسه ، الذي لم يتفق مع شاعر رومانسي كبير مثل وردزورث في نزعته الوجدانية يقول : « إن أولئك الذين يكبتون الرَّغبة إنما يفعلون ذلك ، لأن رغبتهم من الضعف بحيث يمكن كبتها . »

ولقد استطاعت العقلانية ، من حيث هي مبدأ للعلم والشئون العملية ، أن تستردَّ قواها بسرعة من الهجوم الرومانسي ، ولكن الفن الأوربي ظل رومانسيًا . فلم تقتصر الرومانسية على أن تكون حركة أوربية شاملة ، بل

أصبحت حركة صانعة للتاريخ وهي تجتاح بلداً بعد الآخر ، وتخلق لغة أدبية عالمية أصبحت آخر الأمر مفهومة في روسيا وبولندا كما هي مفهومة في إنجلترا وفرنسا ، بل أثبتت أيضًا أنها واحدة من تلك النظريات التي ظل لها تأثير دائم في تطوُّر الفن وصنع التاريخ ، فقد كان القرن التاسع عشر بأسره معتمداً على الرومانسية ، لكن الرومانسية ذاتها ظلت نتاجًا للقرن الثامن عشر ، ولم تفقد أبداً وعيها الانتقالي غير المستقر من الوجهة التاريخية . وكانت تجد في القلق الذي ينهشها من الداخل ، تجسيداً لحركة التاريخ التي لا تتوقف لحظة واحدة . ولقد سبق أن مرت أوربا الغربية بعدة أزمات مُشابهة لها ، وأخطر منها ، ولكن لم يكن لديها أبداً مثل هذا الوعي بالتاريخ ، والشُّعور بأنها بلغت نقطة تحوُّل في تطوُّرها . ولم تكن تلك أوّل مرة يتخذ فيها أحد الأجيال موقفًا نقديًا من ماضيه التاريخي ، ويرفض أنماط الثقافة التقليدية لعجزها عن التعبير عن نظرته الخاصَّة إلى الحياة .

إن أجيالاً كثيرة سابقة اعتراها الإحساس بالشَّيخوخة ، وشعرت بالرغبة في التجديد ، لكن أحداً منها لم يساعده وعيه التاريخي بأن يجعل من معنى ثقافته وسبب وجودها مشكلة ، وأن يتساءل إن كان من حقٍّ هذه الثقافة أن تتخذ موقفها الذِّهني والوجداني الخاص ، وإن كانت تمثّل حلقة ضرورية في السلسلة الكاملة للثقافة الإنسانية عبر التاريخ . فلم يكن لدى أي جيل مثل هذا الوعي القوي بأنه وريث عصور ماضية وسليلها ، ولم يكن لدى أي منها مثل هذه الرغبة القاطعة في إعادة النَّبض إلى التاريخ الذي ليس مجرد حفريات . ذلك أن الرومانسيين يبحثون في التاريخ دائمًا عن ذكريات وتشبيهات ، وهم يستمدون قوة دفعهم من مثل عليا يؤمنون بأنها تحققت من قبل في الماضي .

إن تجربة التاريخ عند الرومانسيين تعبِّر عن خوف مرضي من الحاضر ومحاولة للهروب إلى الماضي . ويقول أرنولد هاوزر في كتابه « الفن والمجتمع

عبر التاريخ » ، إن هذا مرض لم يكن هناك ما هو أخصب منه ، فالرومانسية تدين له بحساسيتها وبصيرتها التاريخية ، وإحساسها بالعلاقات ، مهما كان بعدها ، ومهما كانت صعوبة تفسيرها . ولولا هذه الحساسية المفرطة ، لما نجحت الرومانسية في إدراك الاستمرار التاريخي للحضارات السابقة وبعثه من جديد إلى الوجود ، ولما نجحت في وضع الحد الفاصل بين العالم الكلاسيكي القديم والحضارة الحديثة . ولولا هذا الوعي التاريخي لدى الرومانسية ، والتساؤل والشَّك المستمر في معنى الحاضر ، الذي كان يسيطر على أذهان الرومانسيين ، لما أمكن أصلاً قيام النزعة التاريخية في القرن التاسع عشر . ذلك لأن نظرة الغرب إلى الحياة ظلت في أساسها سكونية ، غير تاريخيَّة ، قبل ظهور الرومانسية . فقد كان الغرب يرى أن أهم العوامل في الحضارة البشرية ، ومبادئ النظام الطبيعي للعالم ، وقوانين الأخلاق والمنطق ، والمثل العليا للحق والخير والجمال ، ومصير الإنسان وهدف النظم البشرية ، كل ذلك كان يراه ذا دلالة واضحة لا تتغيَّر ، ويعتبره من أوجه الكمال الذي لا يخضع للزَّمن ، أو من الأفكار الفطرية . وكان كل نمو وتطوُّر يبدو ، بالقياس إلى ثبات هذه المبادئ ، أمرًا عارضًا لا قيمة لها ، كما لو كان كل ما مرَّ خلال الزَّمن التاريخي لا يمس إلا السَّطح الظاهري للأمور .

لم تبدأ طبيعة الإنسان والمجتمع تظهر كحقيقة تاريخية ديناميكية تطورية في جوهرها إلا منذ عهد الثَّورة الرومانسية وتبلور نظريتها التي تنادي بأننا نحن وحضارتنا جزء من الصيرورة الأزليَّة والصِّراع الذي لا ينتهي ، وأن الحياة العقلية عملية لها طابع عابر فحسب . وهذه النظرية تمثل أهمَّ ما أسهمت به الرومانسية في المفهوم التاريخي لفلسفة العصر الحديث ، ولم تكن الحاسَّة التاريخية مزدهرة في الحركة الرومانسية فحسب ، بل كانت قوة محركة في التطوُّر العقلي لذلك العصر . فقد كانت فلسفة التاريخ في عصر التنوير -

السابق على العصر الرومانسي - مبنية على الفكرة القائلة بأن التاريخ يكشف عن حركة عقل شامل لا يتغير ، وأن تطور التاريخ يسير نحو هدف ثابت يمكن إدراكه منذ البداية الأولى . ومن هنا كانت إساءة فهمه لطبيعة التطوُّر التاريخي ، والنظر إليه على أنه خط مُتَّصل يسير في اتجاه مستقيم .

ولقد كان فريدريك شليغل ونوفاليس أول من أدركا أن العلاقات التاريخية ليست ذات طابع منطقي ، وأن « الفلسفة ذات طابع مضاد للتاريخ في جوهره » . بل إن الرومانسية توصَّلت إلى أن هناك شيئًا اسمه « المصير التاريخي » ، وأننا نكون على ما نحن عليه لأننا نتطلع إلى الوراء نحو نوع خاص من التاريخ الماضي . هذه النزعة التاريخية في المفهوم الرومانسي ، كانت غريبة تمامًا عن عصر التنوير . فالنظرية القائلة بأن طبيعة الذهن البشري ، والنُّظم السياسية ، والقانون ، واللغة ، والدين ، والفن ، لا تفهم إلا على أساس تاريخها ، وأن الحياة التاريخية تمثِّل المجال الذي تقوم فيه هذه البنيات في أنقى وأهم صورها ، لم تكن مما يمكن تصوُّره قبل الحركة الرومانسية . ولعل أقوى تعبير عما أدت إليه هذه النَّزعة التاريخية ، هو تلك العبارة الحادة التي صاغ بها الناقد والأديب الإسباني أورتيجا إي جاسيت ، تأثير هذه النَّزعة عندما قال في مقالة له بعنوان « التاريخ كنظام » : « ليست للإنسان طبيعة ؛ إذ ليس له إلا تاريخ . »

ومن خلال إدراك الرومانسيين للروابط التاريخية ، استطاعوا تشخيص القوى التاريخية ، على أساس أن أهمَّ ما تخلقه الروح البشرية وأعظمه تأثيرًا وشمولاً لا يكاد يكون نتيجة لتطوُّر متعمَّد يسير في خط مستقيم ، ويوجه نحو هدف نهائي منذ البداية الأولى . فالملاحم الهوميرية ، والتراجيديا اليونانية ، وأسلوب العمارة القوطية ،ومسرحيات شكسبير وغيرها من الإبداعات الأدبية والفنية ، لا تمثِّل تحقيقًا لغرض فنّي متجانس متبلور المعالم ،

وإنما هي نتيجة حدثت لمجرد تلبية احتياجات خاصة فرضتها روح العصر ، وتخضع لتحكُّم الزمان والمكان ، كما أنها نتيجة لسلسلة كاملة من الوسائل الموجودة من قبل ، والتي غالبًا ما تكون غير كافية لتلبية الاحتياجات الجديدة ، وقد تكون غير مناسبة للمجال نفسه . فهي حصيلة للتجديدات التكنيكية المتدرجة والمتراكمة ، ونتيجة لأفكار مستمدة من اللحظة العابرة ، ونزوات وتجارب فرديَّة مفاجئة ، قد لا يكون لها أحيانًا أي ارتباط بالقضية الأدبية أو المشكلة الفنية الكامنة خلفها .

وبهذا تشجب النظرية التاريخيَّة النظرية القصدية التي تنهض على مفهوم « القصد الفني » الذي يدور حول فكرة هي في الواقع نتيجة نهائية لتطور يفتقر إلى الترابط والتجانس ، وكأن هذا القصد هو الذي ينير لها الطَّريق منذ البداية ، في حين أنه خاضع بدوره للتطورات التاريخية التي يمكن أن تغير وسائله وغاياته التي قد تتناقض مع تلك التي بدأ بها . ولقد كانت النظرية التاريخية ، التي ارتبطت بإعادة توجيه كاملة للفكر والأدب والفن والثقافة ، تعبيرًا عن متغيرات عميقة في الحياة ، وكانت متفاعلة مع تقلبات عنيفة زعزعت المجتمع من أساسه ، ذلك أن الثورة السياسية أزالت الحواجز القديمة بين الطبقات ، وضاعفت الثورة الاقتصادية من مرونة الحياة إلى حدٍّ لم يكن تصوره من قبل . وكانت الرومانسية هي أيديولوجية المجتمع الجديد ، وتعبيرًا عن تلك النَّظرة إلى العالم ، التي تكونت لدى جيل لم يعد يؤمن بالقيم المطلقة ، ولم يعد يستطيع أن يؤمن بأية قيمة دون أن يفكر في نسبيتها ، وفي الحدود التاريخية التي لا تتعداها ، وكانت ترى كل شيء مرتبطًا بافتراضات تاريخية ، لأنها عرفت في تجربتها الخاصَّة ، انهيار الثقافة القديمة وظهور الثقافة الجديدة .

كان الوعي الرومانسي بتاريخية كل حياة اجتماعية من العمق بحيث إن الطبقات المحافظة ذاتها لم تتمكَّن من أن تأتي إلا بحجج تاريخيَّة لكي تبرر

امتيازاتها ، وكانت تبني ادعاءاتها على الأقدميَّة ،وعلى كون جذورها متغلغلة في الثقافة التاريخية للأمة ، ولكن النظرة التاريخية إلى العالم لم تكن من خلق النزعة المحافظة ، بل إن الطبقات المحافظة اكتفت بالأخذ بها وتطويرها في اتجاه خاص ، وهو اتجاه مضاد لغرضها الأصلي .

وفي مواجهة هذه التطوُّرات التاريخية التي لا يستطيع الإنسان أن يتحكم في مساراتها ، فقد أصبح الشعور بالغربة والعُزلة هو التجربة الأساسية للرومانسيين ، الذين تأثرت نظرتهم إلى العالم بهذا الشُّعور الذي اتَّخذ أشكالاً لا حصر لها ، وعبرت عنه سلسلة أدبية وفنية من محاولات الهروب ، لم يكن التحوُّل إلى الماضي أوضح مظاهرها فحسب، بل كان هناك الهروب إلى فكرة المجتمع المثالي (اليوتوبيا) ، والحكايات الخرافية ، واللاشعور ، والخيال ، والأسرار ، والغموض ، والطفولة ، والطبيعة ، والأحلام ، والجنون . كل هذه كانت أشكالاً متنكرة مُتسامية بدرجات مُتفاوتة لنفس هذا الشعور ، ونفس الحنين إلى الحياة المتحررة من الألم وخيبة الأمل . لم يعترف الرومانسي بروابط خارجية ،وكان عاجزاً عن أن يلتزم بشيء ،وكان يشعر في مواجهة التاريخ بأنه مكشوف ، دون حماية إزاء واقع له قوة طاغية ، ويفرض عليه غربة لا قِبلَ له بها .

لقد كان لفظ الغربة أو فكرتها تتسرب إلى تعبيرات الأدباء والشعراء الرومانسيين في كل مرة يصفون فيها نظرتهم إلى الفن والعالم ، ويحاولون فيها تحديد موقفهم من التاريخ . فمثلاً عرَّف نوڤاليس الفلسفة بأنها « حنين إلى الوطن » ،وبأنها « رغبة الإنسان في أن يكون في وطنه أينما كان » ، وعرَّف الحكاية الخرافية بأنها « حلم بذلك الوطن الذي هو في كل مكان وليس في مكان » . وقد أثنى شيللر على كل « ما ليس في هذه الأرض » ، و وصف الرومانسيين بأنهم « منفيون يحنون إلى وطن » . ولهذا السَّبب كانوا

يطيلون الحديث من التَّجوال بلا هدف ولا غاية ، وعن العزلة التي يلتمسها الإنسان ويتجنبها ، وعن اللانهائية التي هي كل شيء ولا شيء .

وتعد التاريخية في مقدمة النظريات السِّياقية التي تهاجم بشدة النظريات الأدبية والنقدية التي تسعى للفصل الكامل بين الإبداع الأدبي والسياق التاريخي والاجتماعي والثقافي والفكري الذي أنجز فيه ، مثل نظريات « الشكلية » و « الفن للفن » و « النقد الجديد » و « البارناسية » و « ما قبل الرفائيلية » . فمهما يبلغ الأدب أعلى درجات الجماليات في الإبداع ، فسوف يظل يحمل بصمات العصر الذي أُبدع فيه ، والدِّراية العميقة والواعية بسمات هذا العصر ومعطياته لن تضعف على الإطلاق من استيعاب المتلقي للعمل الأدبي ككيان فني وجمالي له شخصيته المتميزة ، بل ستزيد هذه الدِّراية من عمق استيعابه بل واستمتاعه الجمالي أيضًا . فليس هناك أي تعارُض أو تناقض بين تذوُّق العمل الأدبي وبين إدراك خلفيَّته التاريخية التي تتواجد بل وتفرض وجودها بناءً على قوانين جامعة وشاملة لا يمكن تجنبها .

وكان الفيلسوف المعاصر كارل بوبر قد أطلق مصطلح « النزعة التاريخية القديمة » على هذا التيار الذي استمرَّ حتى النصف الأول من القرن العشرين ، وذلك في كتابه التحليلي الرائد « نقد التاريخية » ١٩٥٧ ، الذي أوضح أن القوانين التي تحكم حركة التاريخ ، هي ذاتها التي تحكم حركة الإبداع الأدبي والفني ، وهو يتفق في هذا مع هيغل وماركس وڤيبر وشبنجلر وتوينبي وغيرهم . ونظرًا لإيمان كل توجهات الفكر الغربي الحداثي بحتمية هذه القوانين التي تتشكَّل على هيئة عمليات منتظمة تؤدي إلى نتائج محددة ، طبقًا لقانون السبب والنتيجة ، فإنها منحت قوة دفع جديدة للنظرية التاريخية التي انتقلت إلى مرحلة ما عرفت بـ « التاريخية الجديدة » التي لم تجد أيَّ دور أو وجود لعامل الوعي الإنساني ، والإرادة البشرية في هذه العمليات المنتظمة ،

مهما ادعى المفكرون والنقاد والأدباء التزامهم الصارم بمنهج موضوعي متحررٍ من أي هوى متحيز أو قيمة مسبقة ، إذ من المستحيل أن يتحرَّر الجزء من الكل وأن يتخلص من كل ضغوطه وتأثيراته . صحيح أن العقل البشريّ كان يسعى دائمًا لتحقيق منهج علمي مثالي بقدر الإمكان ، لكن مثل هذا المنهج لا يمكن أن يساعد الإنسان على الفكاك من إطاره التاريخي .

وتبلورت نظرية « التاريخية الجديدة » في دراسات التاريخ الثقافي ، والنقد الأدبي من خلال الدراسات السوسيولوجية التي تأسست في عدة أقسام ببعض الجامعات الأمريكية الطليعية ، وفي كاليفورنيا على وجه التَّحديد ، مثل جامعة بيركلي ، ولوس أنجيلوس ، وسان دييغو ، في عقد الثمانينيات على أيدي مجموعة من شباب الدارسين والباحثين ، في مقدمتهم ستيفن جرينبلات ، ولويس مونتروز ، وجوناثان غولدبرغ الذين تخصصوا في دراسات التاريخ والتطور الثَّقافي في عصر النهضة الأوربية ، وكذلك جيروم ماك جان ومارجوري ليفينسون اللذان تخصصا في دراسة نصوص المرحلة الرومانسية في أوربا ، نظرًا للعلاقة الوثيقة بين الرومانسية والتاريخية . وكان الفضل في نشر أفكار التاريخية الجديدة ، يرجع إلى مجلة « ريبريزينتشنز » بين علماء الأنثروبولوجيا الأمريكيين والمؤرخين وعلماء الاجتماع الثقافي .

وتعدُّ هذه المجموعة من شباب الدارسين والباحثين الأمريكيين من مؤسسي التاريخية الجديدة ، من أتباع الناقد والمفكر الفرنسي المعاصر ورائد ما بعد البنيوية ميشيل فوكو صاحب نظرية الحفر أو التَّنقيب عن الجذور الأصيلة لكل الظَّواهر الاجتماعية والفكرية والأدبية والفنية والسِّياسية والثقافية ، وهي النظرية التي طرحها في كتابه المعروف « التَّنقيب عن جذور المعرفة » . فقد رفضت هذه المجموعة من أصحاب التاريخية الجديدة ، توجهات التاريخية التقليدية التي تؤمن بالبنية الأساسية أو الوحدة التحتيَّة الحاكمة للتاريخ ،

والتقدُّم المطَّرد الدائم ، والتواصُل المستمر والمتجدِّد بين حلقات أو مراحل التاريخ المتتابعة . وبدلاً من قراءة النصوص في حدِّ ذاتها ، قاموا بمضاهاتها بنصوص أخرى ، معاصرة أو سابقة عليها ، متَّفقة معها أو معارضة لها . ومن خلال هذه المقارنة ، تتكشف المعاني والدلالات التي يمكن استخراجها من بين النَّصوص وهي تواجه بعضها البعض ، وليس من كل نص على حدة .

وما ينطبق على النُّصوص بصفة عامة ، ينطبق على النصوص الأدبية بصفة خاصة من خلال قراءتها في ضوء أحداث أو مواقف أو وقائع أو ظواهر مواكبة للحظة إبداعها . فمثلاً يحللون مسرحية « هاملت » لشكسبير في ضوء صدور قانون خاص بالطَّلاق والميراث ، وفي ضوء بداية التسجيل لإحصاءات جرائم قتل الأزواج وانتحار الفتيات . كذلك فقد قام جرينبلات بتحليل وتفسير مسرحية « العاصفة » لشكسبير في ضوء الكتاب الذي ألفه الفيلسوف والسياسي الرُّوماني شيشيرون بعنوان « في البلاغة » ، والذي شاعت قراءته بين المثقفين الإنجليز وقت كتابة شكسبير لهذه المسرحية .

ولم يكتف أصحاب النَّظرية التاريخية الجديدة بنقد النَّظريات غير التاريخية التي ترفض تمامًا أن يكون للتاريخ قوانين تحكمه وتحدِّد مساراته ، كذلك لم يتوقفوا عند رفض مقولات النظرية التاريخية السابقة على نقد بوبر وهجوم فوكو ، والتي تنادي أو تؤمن بتاريخ تنهض بنيته على الوحدة الباطنيَّة ، والاتصال المستمر ، والذات المتماسكة ، دون أي تدخل للوعي الإنساني ، بل سعوا أيضًا إلى تعرية التصورات الجاهزة والمتجمدة والشائعة دون أن تكون لها مصداقية واقعية أو حقيقية ، ومن خلال رسوخها الزائف ، تركت بصماتها واضحة على الأعمال الأدبية التي أُلِّفت في فترتها الزمنية ، لكن العقلية السائدة لم تلتفت إليها ، ولم تنقب عن جذورها ، خاصَّة إذا كانت تصورات أيديولوجية ، روجت لها القوى المسيطرة في فترة إبداع العمل

الأدبي ، فاستقرت في أذهان بعض الناس أو كلهم ، والكتاب والأدباء ليسوا استثناء منهم .

وهذه العلاقة الجدلية بين الأدب والتاريخ ، علاقة عريقة ترجع إلى بداية كل منهما ، فقد ظلَّ التاريخ نفسه نوعًا من الأدب الذي يسعى إلى السرد المشوق للأحداث ونقاط التحوُّل الكبرى ، لدرجة أنه يصعب في أحايين كثيرة التفرقة بين الخيالي والحقيقي فيه ، كما أنه يسعى إلى استخلاص الدروس السِّياسية والأخلاقية المستفادة لتجنب أخطاء الماضي ، ومع تطوُّر الدول القومية وبنيتها الأساسية الفكرية والسياسية والجغرافية ، بدأ التاريخ كعلم يتحوَّل إلى تكريس ثقافي وأيديولوجي للأمم ، ودولها القومية الناشئة . وبرغم أن المؤرخين الألمان والبريطانيين ثم الروس ، نقبوا عن جذور تواريخ شعوبهم في تواريخ الإغريق والرومان ، فإنهم في الوقت نفسه كانوا يؤكدون الهوية القومية الخاصَّة بشعوبهم مقابل هويات الآخرين ، فكتب هؤلاء المؤرخون روايات مطولة ، أسماها الناقد الفرنسي المعاصر فرانسوا ليوتار « بالسرديات الكُبرى » ذات الطابع الملحمي ، لسرد بطولات أممهم أو مآسيها ، انتصاراتها أو هزائمها ، كما تجسَّدت في شخصيات الملوك وقادة الدول القومية ومؤسسيها العسكريين والإداريين والقانونيين والفكريين . ومن هذا المنطلق أو من هذه الخلفية ، لفتت التاريخية الجديدة ، الانتباه إلى عمليات متنوِّعة لإنتاج الدلالة والمعنى ، وإلى الوظائف التي يمكن أن تؤديها طائفة كبيرة من « الخطابات » في التنقيب عن المعاني والدلالات الاجتماعية والتاريخية ، واستخراجها تحت أضواء مقارنة جديدة ، مما يوسع من الآفاق التي يسعى الأدب لبلوغها .

التَّجاوزيَّة (التّرانسندينتالية)

Transcendentalism

برزت النَّظرية التجاوزية (التّرانسندينتالية) على سطح الحياة الأدبية والروحية في الولايات المتحدة الأمريكية في منتصف القرن التاسع عشر . وهي تعني تجاوز القيود التجريبية والواقعية التي تعتمد على التجربة المادية المحسوسة فقط ، والانطلاق إلى آفاق عالية ومُتسامية تؤكد سيادة الفكر على المادة ، وتؤمن بالحدس كنور هادٍ نحو الحقيقة المنشودة . فهي نظرية مثالية إلى حد كبير ، بلغت قمتها في ولاية نيوإنغلاند على وجه التحديد ، وكانت مصدرًا لإلهام أدباء ومفكرين كبار من أمثال رالف والدو إيمرسون ، وبرونسون آلكوت ، وهنري ديفيد ثورو ، ومارغريت فوللر وغيرهم ممن تمردوا على تقاليد القرن الثامن عشر التي كانت أسيرةً لقيود المادة والتجربة المحسوسة دون رغبة تدفعها إلى التطلُّع إلى آفاق روحية أعلى وأسمى .

ومصطلح « التّرانسندينتالية » ليس جديدًا على الفكر الإنساني ، بل سبق استخدامه في العصور الوسطى ليعني الأفكار التي تتجاوز الحدود البشريَّة الضَّيِّقة . وقد وجد الدارسون والباحثون في هذه الأفكار خير تعبير عن الحقائق الكونية التي تتجاوز مفاهيم أرسطو وكانط اللذين كانا لهما تأثير عميق على الطبقة المثقَّفة في ولاية نيوإنغلاند ، ثم وجدت في النظرية التجاوزية منهجًا يمكن أن تفسر به الأفكار التي لا يمكن إدراكها بالحس . فهناك مفاهيم جوهرية وأولية مثل مفاهيم المكان والزمان لا تصل إلى كُنهها

التجربة الحسية ، لكنها في الوقت نفسه تمنح المعنى والدلالة بل والهدف لهذه التجربة . من هنا كانت الوظيفة التي يمكن أن تقوم بها النظرية التّجاوزية سواء على المستوى النظري أو التطبيقيّ .

وكانت النظرية التجاوزية أحد الملامح أو التّفريعات المتعدِّدة من الرومانسية الجديدة التي امتدَّت جذورها من ألمانيا وفرنسا . وتعمق أنصارها في قراءة كانط ، وهيغل ، وشيللنغ ، وفيخته ، وغيته ، ومدام دي ستال De Staël ، وإن كان كثيرون منهم قد استلهموا – بطريقة غير مباشرة – أفكار وأساليب كولردغ وكارلايل . بل إنهم كانوا يتبنون أسلوب كولردج وفكره في التمييز بين النظرية القديمة التي كانت ترى في المنطق وسيلة لبلوغ النتائج من خلال الملاحظة والاستقراء ، وبين النظرية الجديدة التي منحت الأسبقية للفهم والإدراك على المنطق المجرد ، وآمنت بالقدرة الحدسية التي تمكن الإنسان من إدراك الحقيقة بصرف النظر عن الدليل المادي الخارجي .

وقد انطبعت الحمية الأخلاقية عند كارليل على أعمالهم وكتاباتهم لدرجة أنهم كانوا يردِّدون فصاحته البارزة سواء على مستوى الأسلوب أو الفكر ، لدرجة أن ثورو كان يستعير بعض جمله وصوره واستعاراته . ولكن هذا لا يعني أنهم كانوا مجرد مقلِّدين له أو لغيره . فقد كان ثورو وإيمرسون من الريادة والأصالة بمكان بحيث كانت لهما ابتكاراتهم الفكرية والأدبية الخاصَّة بهما ، وإذا كان في عنقهما دين تجاه المثاليين الأوربيين ، فإنه يتمثَّل في رفضهما للقوالب الجامدة والأشكال المستهلكة ، وتقديسهما الفلسفي للاستقلال الفكري .

وقد أصدر إيمرسون كتابه الشهير « الطبيعة » عام ١٨٣٦ ، واعتبره النُّقاد والدارسون من أمثال ديڤيد باورز ، أفضل تعبير منهجي وأصيل عن الفلسفة التجاوزية . وكان مطلع محاضرة إيمرسون عام ١٨٤٢ بعنوان « المفكر

التجاوزي » أفضل تقنين معاصر لمذهب التجاوزيين عندما قال : « إن ما يسمى بالتجاوزية بصفة عامة بيننا هو في حقيقته مثالية ، إنها المثالية كما تبدو الآن في عام ١٨٤٢ ، فقد انقسم المفكرون عبر العصور إلى فريقين : فريق الماديين وفريق المثاليين . اعتمد الفريق الأول على التجربة في حين اعتمد الفريق الآخر على الوعي . استمدَّ الفريق الأوَّل معطياته من الحواس في حين يؤمن الفريق الآخر بعدم جدوى الحواس في الحصول على المعرفة اليقينيَّة النهائية . إن الحواس تمنحنا تمثيلاً أو صورة للأشياء ، أما عن ماهية الأشياء وجوهرها وكينونتها فلا يمكن أن تدلنا عليها ، وإذا كان المفكِّر المادي يركز على الحقائق المادية ، والتاريخ الواقعي ، والظروف الضاغطة ، والحاجات الغريزية والحيوانية للإنسان ، فإن المفكِّر المثالي يعتمد على قوة الفكر ، والإرادة ، والإلهام ، والمعجزة ، والثقافة الذاتية .

ولقد تواضع المفكرون على أن كلا المنهجين في التفكير ، طبيعيان للغاية ، لكن المفكر المثالي يرى أن طبيعة منهجه الفكري أسمى وأرقى ، إنه يسلم جدلاً وحسمًا للخلاف بأن كل ما يؤكِّد ويسمح بالانطباعات الواردة عن طريق الحس ، يعترف باتساقها وفائدتها وجمالها ، لكنه عندئذ يطالب المفكِّر المادي بتقديم ما يثبت أن الأشياء هي نفسها كما مثلتها وقدمتها الحواس . إنني أصر على ألا تتأثَّر الحقائق بأوهام الحس ، وذلك طلبًا للحقائق التي لا تختلف طبيعتها عن طبيعة السَّرد التقريري الذي يصفها ، والذي يجب أن ينأى عن أي شك في مصداقيته . إنها الحقائق التي تبدو لنا لأوَّل وهلة ذات سمو فطري غير مكتسب ، والتي يضعها المفكر المثالي في مكانة أرفع من الحقائق المادية ، وبدلا من أن تعبِّرَ اللُّغة عن الحقائق ، فإن الحقائق المثالية هي التي تعبِّر بلغتها عن نفسها . »

ومع ذلك فإن النظرية التجاوزية في ولاية نيوإنغلاند الأمريكية ، لم

تستطع أن تتحول إلى حركة أو مدرسة منهجية منظَّمة تجذب إليها الأتباع والأنصار ، ولم تقدم نظامًا فلسفيّا يقف على قدم المساواة مع الفلسفات الأخرى . وقد حاول رائدها إيمرسون أن يبلور عناصرها الرئيسية في الاهتمام بالتعبير عن الذات ، وتحفيز أتباعها على البحث عن الضَّوء الهادي الذي بثّه الله داخل نفوسهم ، والذي يساعدهم على السَّير نحو الحقائق المنشودة . وكان لسان حال النَّظرية التجاوزية قد تمثَّل في ثلاث مؤسسات أو أدوات أو وسائل وهي : « النادي الترانسندينتالي » ، و « مجلة الدَّليل » ، و « مشروع مزرعة بروك » .

وكان « النادي الترانسندينتالي » قد تم تأسيسه في عام ١٨٣٦ في منزل القس جورج ريبلي وذلك « لتبادل الأفكار بين المهتمين بالتوجهات والآراء الجديدة في الفلسفة ، والعقيدة الدينية ، والأدب » . وكان من أعضائه المؤسِّسين والأوائل ريبلي ، وإيمرسون ، وفردريك هنري هيدج ، وكونفرس فرانسيس ، وجيمس فريمان كلارك ، وبرونسون ألكوت . ثم انضم إليه في مرحلة تالية ثيودور باركر ، ومارغريت فوللر ، وأورستيز براونسون ، وإليزابيث وأختها صوفيا بيبودي ، وتشارلز فولين وغيرهم . لكن نشاط النادي ظلّ قاصرًا على أعضائه إلى حدّ كبير ، مما جعله في الواقع « صالونًا » أدبيّا وفكريّا . ولعل النتيجة الفعلية الملموسة التي ترتبت على اجتماع أعضائه ، تمثلت في إصدار « مجلة الدليل » وإقامة « مشروع مزرعة بروك » .

صدرت « الدَّليل » فصلية برئاسة تحرير مارغريت فوللر حتى عام ١٨٤٢ ، وبعد ذلك خلفها إيمرسون حتى عام ١٨٤٤ حتى تمَّ تعليقها ثم توقفها عن الصُّدور لضعف التمويل . لكن دورها في نشر الأفكار الريادية لا يمكن تجاهله ، فقد نشرت من الموضوعات والأفكار ما لم يكن من الممكن أن يجد منفذًا أو متنفَّسًا في مكان آخر في الولايات المتحدة . وكان أكبر دليل على

ذلك ، أن أعمال وكتابات ثورو انطلقت إلى التراث الفلسفي الأمريكي من صفحاتها التي جعلت ثورو من أهم المفكرين والفلاسفة الأمريكيين من ذوي الصبغة القومية .

أما « مزرعة بروك » فقد تم تأسيسها كشركة مساهمة محدودة في روكسبري الغربية في ولاية ماساشوشتس عام ١٨٤٢ ،وكان في مقدمة المساهمين فيها الروائي الأمريكي الرائد نثانيل هوثورن ، وجورج ريبلي ، وتشارلز دانا ، وجون دوايت ، وجورج برادفورد وغيرهم ، لكن حريقًا كبيرًا في عام ١٨٤٦ دمر معظم ممتلكات المؤسسة ، وفي العام التالي تمَّ حلُّ الجماعة . وقد صور هوثورن نماذج من هذا المجتمع في رواية « قصة بلايذديل الرومانسية » التي صدرت عام ١٨٥٢ ، لكنها لا تمثل مرجعًا تاريخيًا لهذه الجماعة يمكن الاستناد إليه ، وإن كانت تعكس رأيًا أو وجهة نظر لأديب روائي كان على صلة حميمة بالجماعة بصفة عامة والمشروع بصفة خاصة .

وعلى وجه العموم فقد كان أنصار النظرية التجاوزيَّة من البطء وعدم المبادرة ما أعاقهم عن اتِّخاذ موقف أو القيام بعمل جماعي يظهرهم ككتلة متماسكة وذات ثقل كبير . كانوا يعتبرون كل عضو فيها - بل وكل إنسان - بمثابة قانون وكيان في حد ذاته ، وأن أكبر كارثة يمكن أن تحل بأية مجموعة بشرية أن تصبح نوعًا من القطيع الحيواني . أي أنهم بدأوا بأنفسهم عند تطبيق مبادئهم التي تحرص على استقلال الذات الإنسانية في كل صورها الصحية والإيجابية . كما أنهم رفضوا رفع الشعارات بهدف إغراء الأنصار وجذبهم إلى الجماعة ، ونظروا بعين الشك إلى القضايا العامة التي تخفي أغراضًا شخصية ، وكذلك التبرعات الخيرية التي تغطي أهدافًا مادية ليست لها علاقة بالقيم الدينية والروحية . لكنهم لم يبادروا إلى اتخاذ إجراءات عملية نشطة لتحقيق ما يطالبون به ، أو لمنع ما يشجبونه .

ومع ذلك فقد قُوبلت النظرية التجاوزيَّة بترحيب وحماس كبيرين من كل من اطلع على مبادئها التي تنصُّ على الإيمان بالحرية والفردية ، والتصدي للأفكار التقليدية خاصة تلك التي تتناول حقوق الملكية . بل وحفزت الكثيرين على القيام بأعمال حاسمة لصالح العبيد المضطهدين ، خاصة الزُّنوج منهم . وكانت آراء ومواقف كل من إيمرسون وثورو بمثابة الحوافز الفكرية والروحية لخطوات إيجابية في هذا المجال .

وكان للنظرية التجاوزية أثر ملحوظ في الأدب الأمريكيّ ، خاصة في مجال الرواية التي تدور أحداثها ومواقفها حول البطل المثالي الذي يكافح من أجل إحقاق الحق المطلق الذي لا يتقيد بحدود الزمان أو المكان ، وهو تجسيد للفكرة التجاوزية التي تؤكد أن الروح والقيم النابعة منها تمتلك حقيقة تتجاوز الوجود الزماني والمكاني ، وبالتالي لا بدَّ من اختراق المظاهر المادية من أجل بلوغ الظواهر الروحية التي يجب إعادة اكتشافها من جديد بعد أن أعاقتها القوالب الدينية الشكلية من الانطلاق إلى آفاقها المنشودة . ذلك أن النظرية التجاوزية تحتفل بروح التفاؤل الميتافيزيقي والإنسانية الشاملة التي تتجاوز في سبيلها كل الحواجز المصطنعة بين البشر ، وتسعى لتقديم أخلاقيات مثالية وإنسانية جديدة على المستوى العملي والتطبيقي كما فعل أنصارها في مشروع « مزرعة بروك » . إن جانبها المثالي لا يتعارض مع جانبها العملي البراجماتيّ ، ولذلك فهي لا تبدي اهتمامًا بالتأملات التي تصل إلى درجة الشطحات التي يصعب تحويلها إلى وقائع فعلية يلمسها الناس في حياتهم العملية . ومن الواضح أن هذه الروح سرت في مختلف أنواع الإبداع الأدبي الأمريكي ، وكانت الشخصيات المسرحية والروائيَّة العملية الواثقة من أفكارها وآرائها بالمرصاد للشخصيات التي تبدد حياتها في أوهام وهواجس تظنها مُثلا عُليا لا بدَّ أن تحتذى .

ويرغم أن القرن التاسع عشر في أوربا كان قرن المادية ، فإن التجاوزية في الولايات المتحدة استطاعت التبشير بالمثالية التي نبعت من الرومانسية ، وامتزجت بالبراغماتية في توليفة فريدة في نوعها ، ظلّت تسري في كل من الفكر والأدب الأمريكي ، وتمنحهما نكهة أو صبغة خاصة حتى الحرب العالمية الأولى عندما انفتحت الولايات المتحدة على القارة الأوربيّة بصفة خاصّة ثم العالم بصفة عامة . وسرعان ما ضربت أمواج المادية الأوربية المتلاطمة السّواحل الشرقية للولايات المتحدة ، حين كانت البراغماتية قد شرعت في الإمساك بزمام الأمور الفكرية والسلوكية ، وبدأت المثالية في التراجُعِ إلى الظّل ، مما مهد الطريق للمادية الأوربية التي تحالفت مع البراغماتية الأمريكية . وكان هذا التحالُف بمثابة نهاية الفكرة التجاوزية التي دخلت مُتحف التاريخ الأمريكيّ .

التَّجديديَّة

Innovationism

تبلورت النظرية التجديدية كنظرية أدبية جمالية في القرن الثامن عشر لإثبات أن الأعمال الأدبيَّة الجديدة يمكن أن تقف موقف النِّد عند مقارنتها بالأعمال القديمة العريقة ، التي احتلَّت مكانة راسخة وخالدة على خريطة الأدب العالمي ، بل ويمكن أن تبزها أيضًا . فالعراقة الأدبية ليست قمة يصعب أو يستحيل تسلقها ، وإذا نظرنا إلى تاريخ الأدب ، سنجد أنَّه سلسلة من القمم والسفوح تتراوح صعودًا وهبوطًا عبر العصور وفي مختلف المراحل ، وليس سلسلة من القمم الكلاسيكية الشامخة تهبط تدريجًا إلى سفوح الأعمال الحديثة أو الجديدة التي تعجز عن أن تطاولها .

وكانت التجديدية في القرن الثامن عشر ثورة ضد النظرية النيوكلاسيكية التي حصرت نفسها في إطار محاكاة الكلاسيكية الإغريقية والرومانية القديمة ، محاكاة تكاد تكون حرفية ، فقد طبق الشاعر والكاتب المسرحي جون درايدن القواعد التي ذكرها أرسطو في كتابه « فن الشعر » ، فالتزم بالبحر الإيامبي في مسرحياته الشعرية ، ورفض مزج الكوميديا بالتراجيديا ، أو الشِّعر بالنثر ، كما لم يسمح لشخصياته ومواقفه أن تتجاوز الوحدات الثلاث : الحدث والزمان والمكان ، مما حصر مسرحياته في دائرة خانقة قضت على أية مكانة مرموقة لها على خريطة المسرح الإنجليزي برغم مكانته الرفيعة كشاعر . فقد كانت تلمذته النجيبة على النماذج الكلاسيكيَّة القديمة وانبهاره بها بصفتها

المثل الأعلى ، سببًا في كبت أية تطلعات تجديديَّة وابتكارية له .

لكن العصر لم يخلُ من مفكِّرين ونُقاد آمنوا بأن التجديدية هي روح الإبداع وجوهره ، أما المحاكاة فكفيلة بالقضاء عليه في مهده . فالأدب - والفن عمومًا - يرفض التكرار والنمطية ويبحث دائمًا عن الجديد . من هؤلاء المفكِّرين كان الصَّحفي والناقد جوزيف أديسون (١٦٧٢ - ١٧١٩) ، والشاعر والناقد صامويل جونسون (١٧٠٩ - ١٧٨٤) وصاحب أول قاموس في اللُّغة الإنجليزية . وعلى الرغم من احترام أديسون وتبجيله لدرايدن ، فإنه نادى بالتجديد في الأفكار والأشكال ، وبأن الجدة لا تتنافى مع الأصالة أبدًا ، بل هي إضافة مستمرَّة إليها ، لأنها بحث متواصل عن الجمال والإبداع الرفيع بصفتهما من أهم منابع المتعة الجمالية ؛ فالتجديدية هي مصدر لكل تنوُّع ، ويحث عن كل مدهش وعجيب لم يدركه الإنسان بعد .

وبرغم أن أديسون لم يدرك علم النفس في زمنه ، فإن بصيرته كانت ثاقبة لدرجة أن تفسيره لعناصر البهجة الكامنة في التجديد ، كان ينطوي على أدوات لم يستعملها سوى التحليل النفسي فيما بعد ، بالإضافة إلى توجهاته الأخلاقية ومحاولته لعلاج القارئ من نوبات اليأس والإحباط والضَّياع والعجز عن الاستمتاع بالحياة . فالجديد عنده هو العدو اللدود للخمول والكسل والفتور والبطء ، أو كما يقول في مجلة « سبكتاتور » *Spectotor* العدد ٤١٢ ، التي كان يصدرها ويرأس تحريرها : « إن الجديد كفيل بتحويل مجرى الحياة إلى آفاق جديدة ، وإنعاش العقل والذهن ، بإخراج الإنسان من حالة التُّخمة والإشباع والركود ، التي يشكو منها ولا يعرف كيف يتخلَّص منها لأن تفكيره توقف عند حدود القديم والتقليدي . »

وإذا استطاعت الأعمال الأدبية الجديدة أن تنهض بهذه المهمة ، فإنها بذلك تكون قد أدَّت خدمة جليلة للإنسان .

وفي العدد ٤١١ من المجلة نفسها ، يقول أديسون : « إن الروح التجديدية تجعل العالم كله يبدو جديدًا . فليست هناك صورة ثابتة ومُحددة وعامَّة للعالم ، بل إنه يتشكل طبقًا لنظرة كل إنسان إليه . أما من تتوقف نظرته عند حدود القديم الذي أكل عليه الدهر وشرب ، فإن العالم كله سيبدو أمامه كئيبًا وشاحبًا ومملا ومستهلكًا . إن النَّظرة التجديدية لها فعل السِّحر في الجسم والعقل ، فهي تطلق العنان لخيال الإنسان ، وتطرد الحزن والكآبة ، وتسمو بالغرائز الحيوانية إلى مرتبة رفيعة من المشاعر المرهفة المنتشية بالآفاق الجديدة . » كما يرى أديسون في الروح التجديديَّة هِبة ونعمة من الله سبحانه وتعالى ، حتى يشبع الإنسان شوقه للمعرفة ، وبذلك يبحث عن كل الظواهر الرائعة والمبهرة لخليقته البديعة .

وهذه المفاهيم التي تبلور الروح التجديدية وتمنهجها لأول مرة بهذا الشَّكل المُسهب ، ليست جديدة في واقع الأمر ، إذ إنها تردَّدت من قبل عند أرسطو في الجزء الأول – الفصل الحادي عشر من كتابه « البلاغة » ، وفي الجزء العاشر – الفصل التاسع من كتابه « الأخلاق » ، وهي المفاهيم والآراء التي ترسَّخت في أذهان المثقفين في أواخر القرن السابع عشر . أي أن أديسون لم يأت بجديد أيضًا ، واستوحى أفكاره ومفاهيمه من نفس المصادر الكلاسيكية الأولى التي طبق درايدن أحكامها وتقاليده على مسرحه الشعري . وبذلك يمكن اعتبار أديسون نيوكلاسيكيًا إلى حد ما ، ولعل عذره في هذا أنه كلاسيكي (جديد) .

لكن صامويل جونسون كان أكثر موضوعية وشمولية من أديسون في نظرته إلى التجديدية في أنها ليست خيرًا مطلقًا بل يمكن أن تحمل في طياتها الشر أيضًا ، مثلها في ذلك مثل أي شيء في هذه الحياة . وكان متأثرًا بدوره في هذا المفهوم بالفيلسوف الإغريقي لونجينوس ، وكأنَّه لا مهرب من الريادة

الفكريّة الإغريقية ، أو كأنه تطبيق للمثل العربي « لا جديد تحت الشمس » ، وإنما الجدة تكمن في اكتشاف ما هو موجود بالفعل من قبل . وأحيانًا يبدو البحث عن الجديد كهدف في حدِّ ذاته – دون أن يكون وسيلة إلى آفاق أبعد – عبثًا لا طائل من ورائه . ومن هنا كان هُجوم جونسون على الشُّعراء الميتافيزيقيين الذين جعلوا من قصائدهم مجرد وسيلة لبلوغ مفهومهم عن التجديدية ، واختص قصائد إبراهام كاولي بالهجوم القاسي على وجه التجديد .

ويرى جونسون أن بعض الشُّعراء يظنون أنهم أتوا بما لم تأت به الأوائل ، لكنهم لا يدركون أنهم يستخدمون أشكالاً نمطيَّة وصورًا مستهلكة لأنهم لم يطَّلعوا على أمثالها من قبل . ولذلك يهاجم جونسون قصيدة جون ميلتون « ليسيداس » على أساس أنه مهما أجهد نفسه بحشدها بشتى أنواع الصور ، فهي في النهاية مستهلكة منذ أمد بعيد . ولذلك يركز جونسون على أن الأصالة لا بد أن تكون شرطًا ملازمًا للجدة التي لن تفي بهذا الشَّرط إلا إذا أعملت أدواتها في إبراز الحقيقة الدائمة التي لا تتبدَّل بتبدُّل الزَّمان أو المكان . والجدة الحقيقية هي تلك التي تمنح العقل ضوءًا جديدًا يساعده على أن يرى في العالم ما لم يره من قبل ، وأن يتريض في حدائق الأفكار الجديدة ، وأن يحرص على أحاسيس الدهشة الباحثة عن المعاني والجوانب التي لم يكتشفها من قبل ، والكفيلة بتحويل الأشياء العادية المألوفة إلى كيانات تتجاوز رتابة الحياة وتكرارها .

وكان شعراء وأدباء ونقاد العصر الرومانسي غاية في الحماس بحثًا عن التجديد في المضامين الفكريَّة والأشكال الفنية . لكن مفهوم شاعر رومانسي كبير مثل صامويل تيلورو كولردج للتجديد ، يختلف عن مفهوم جونسون إلى حد ما . فهو يمتدح شكسبير لأنه فضَّل إثارة شوق المتفرِّج على مجرَّد

دهشته . فالتّشويق يربط المتفرّج بالعرض المسرحي برباط أقوى من مجرد الدَّهشة التي سرعان ما تفقد تأثيرها عند إدراك السَّبب الذي أدى إليها . وفي كتابه « سيرة أدبية » كان كولردج قاسيًا - مثل جونسون - في هجومه على الذين يسعون وراء الجدة من أجل الجِدَّة فحسب ، وهو هجوم شبيه بذلك الذي شنَّه الكاتب المسرحيّ جون وبستر في مطلع القرن السابع عشر على القراء الذين وصفهم بأنهم « جحوش » لأنهم يذهبون إلى المكتبات بحثًا عن الكتب الجديدة وليس عن الكتب الجيدة . وقد عرف كولردج الجدَّة بأنها من أهم سمات العبقرية عندما تتمكن من إثارة أقوى وأعمق الانطباعات التي تبدو الأشياء المألوفة في ضوئها جديدة تمامًا ، واستخلاص الحقائق التي لا يمكن الجدل حولها ، من براثن العقم الذي ينتج عن قبول الأمور على علاتها بصفة عامة . فلا بد أن يكون هناك توازن حساس و واعٍ بين التشابه والتنوع ، وإن كان كولردج لم يفرق بوضوح بين التنوع والجدة . ذلك أن التنوُّع عندما يزيد على حده فإن عناصره تتقارب وتتشابه لأنه لا يوجد تنوُّع إلى ما لا نهاية . ويحدِّد كولردج مفهومه للجدة بأنها « الوحدة في التنوع » .

وفي القرن العشرين تراجع اهتمام الأدباء والنقاد بالدراسات النظرية التي تهتم بتحليل عناصر الجدة والتجديد ، وإن كانت الآراء التي أعلنها الشاعر الأمريكي إدغار ألان بو والشاعر الفرنسي شارل بودلير في القرن التاسع عشر ، ظلَّت تُمارس تأثيراتها على أدباء القرن العشرين ، فقد ربط بو بين الجِدَّة والأصالة بشرط ألا تكون العلاقة بينهما مُصطنعة ، في حين ركَّز بودلير على كل ما هو غريب وعجيب ، ثم جاء الناقد الأمريكي وولتر باتر ليضيف عُنصر الجمال إلى الغرابة . لكن تظل آراء جونسون وكولردج بمثابة التَّنظير العامّ لمفهوم التجديدية .

والأدباء الذين يلجأون إلى التَّجديد لمجرَّد افتعال الدهشة أو الصَّدمة أو

التعجُّب ، دخلوا في زمرة كُتاب التسلية الذين لا يقفون على قدم المساواة مع الأدباء الذين ترسَّخت أعمالهم في وجدان الجماهير عبر العصور . وقد وضع ت. س. إليوت معيارًا نقديًا موضوعيًا للتفرقة بين الجدة المفتعلة والجدة الأصلية ، فقال إن الأولى تتخذ من الدهشة أو الصدمة هدفًا لها في حد ذاته ، ينتهي أثره بمجرد أن يتحقق ، أي أنه أثر عابر ، أما الجدة الأصيلة فإنها نتاج حقيقي للأصالة التي تستخلص الحقائق الكونية والدائمة لتصوغها في أسلوب مبتكر يستولي على لب القارئ . وهي لا تقتصر على المضمون الفكريّ فحسب بل تشمل أيضًا الشكل الفنّي ، بل إن الأسلوب الجديد في التناول والصِّياغة هو الذي يستخرج الجدة من الفكرة التقليدية .

والتجديدية من النظريات الأدبية والفنية التي لم يضعها ناقد أو يبتكرها أديب ، لأنها كامنة في جوهر العمليَّة الإبداعيَّة التي لا تحتمل التكرار أو النمطية ، بل وفي جوهر النفس البشرية التي ترفض الرَّتابة والآلية وتتطلع دائمًا إلى كل ما يطرد الملل والضيق ؛ ولذلك فهي كامنة حتى في لا وعي الأدباء والفنانين الذين لم يحاولوا التنظير لها ، بل إن بعضهم لا يرد ذكرها على لسانه ، لكن هذا لا ينفي أنها طاقة محرّكة لإبداعه ، وقد شهد الأدب عبر عصوره مراحل تحوُّل ربطت نفسها بصفة الجدة مثل النيوكلاسيكية أو الكلاسيكية الجديدة في القرن الثامن عشر ، ثم في العصور الحديثة حركات « الشعر الجديد » ، و « النقد الجديد » ، و « الرواية الجديدة » وغيرها من الحركات التجديدية التي لم تقتصر على الآداب فحسب بل شملت كل الفنون بدون استثناء .

وكان الطُّموح – وليس التواضع – هو السمة المميزة لمعظم المجددين الذين لم يقتنعوا بمجرد الاختلاف عمن سبقوهم ، بل أعلنوها صريحة بأنهم يهدفون إلى التفوُّق وبلوغ ما لم يبلغه الأقدمون . بل إن الشُّعراء الرومانسيين

اعتبروا الجدة فضيلة في حدٍّ ذاتها بصرف النظر عن نوعيتها . لكن ربما يكون هناك من الكتاب والأدباء الأقدمين من هو أكثر جدة من أدباء معاصرين ، ويكفي للتدليل على ذلك بشكسبير الذي يصعب أن نجد أديبًا يتفوق عليه في جدته ، برغم مرور أكثر من أربعة قرون على إبداعه ؛ أي إن الأصالة شرط مُلازم للتجديد الذي لا يرتهن بمرور الزمن ، فليس كل ما هو حديث بجديد . وهناك أعمال أدبية تنتمي إلى نظرية الحداثية ونظرية ما بعد الحداثية ، وتحاول أن تدهش المتلقين إلى درجة الصَّدمة القاسية أو الجارحة ، حتى تؤكِّد لهم باستمرار أنهم يتابعون ما لم يخطر ببالهم من قبل . لكن مؤلفي هذه الأعمال نسوا أن الجدة ليست مجرد الدهشة أو الصدمة ، بل هي تنوير المناطق المعتمة في النفس الإنسانية والحياة البشرية ، ومن هنا كانت الأصالة شرطًا ضروريًا ملازمًا لها .

بل إن الجدة يمكن أن تصبح أداة تصحيحية لتجاوزات الأجيال السابقة والمتاهات التي دخلت فيها . ذلك أن الإبداع الأدبي يملك في داخله قوة تصحيحية متجدِّدة تشكل المفهوم الحقيقي والأصيل للنظرية التجديدية ؛ إذ قد يرى المجدِّدون أو المحدثون ما لم يره الأقدمون ، وإذا لم يكن هناك جديد تحت الشَّمس ، لكنه يظل في حاجة دائمة إلى الكشف عنه وتناوله بأسلوب يظهر جدته الخفيَّة . وقد يكون هذا الأسلوب أو المنظور نتيجة للتطوُّرات ومراحل التحول التي مر بها الإبداع الأدبي ولم يدركها الأقدمون في زمانهم ، خاصَّة تلك الأساليب والأدوات والتناولات والتَّحليلات والتفسيرات التي حاولت النظريات النَّقدية الجديدة أن تقترب بها من المنهج العلمي المتَّسق ، الذي لا يسمح للناقد بأن يجعل من مجرد انطباعاته العابرة تقويمًا نقديًا للأعمال الفنية ، أو أن يطبق القواعد الكلاسيكية النَّقدية المُسبقة على أعمال تأبى الرُّضوخ لها . فهذا المنهج العلمي كفيل بتحليل العمل الأدبي إلى

عوامله الأولى ثم الأساليب التي وظفها الأديب في تجسيد هذه العوامل في كيان عضوي حي ، وهذا التَّحليل المنهجي الموضوعي من شأنه أن يساعد الناقد على رصد واقع العمل الأدبي والحقيقة التي يجسدها .

هكذا تبدو النظرية التجديدية نظرية مرتبطة بجوهر العملية الإبداعية في الأدب والفن ، وليست رهنًا بمرور الزمن ؛ فهناك فرق بين القديم الأصيل الذي صمد لاختبار الزمن وبالتالي فهو متجدد دومًا ، وبين القديم الذي تجاوزه الزَّمن وأصبح من حفريات الماضي . كذلك هناك فرق بين الجديد الأصيل الذي يشكل إضافة حقيقية إلى التقاليد السابقة للإبداع ، وبين الجديد الذي يسعى إلى الإثارة الفجة ، والدهشة المفتعلة ، والتعجُّب السطحي لمجرد الإعلان عن جدته . وبالتالي فليس هناك أي تناقض بين الجدة والأصالة لأنهما في الواقع وجهان لعُملة واحدة هي النظرية التجديدية .

التجريبيَّة

Empericism

التجريبية منهج أو روح أو جوهر أو قوة دفع كامنة في العقل الإنساني ، وليست مجرد نظرية مرتبطة بتيار أو مدرسة أو اتجاه أو مذهب ، فهي أكثر شمولاً واستمرارًا وتجدداً من النظريات التي غالبًا ما يرتهن استمرارها بفترة زمنيَّة محدَّدة وظروف تاريخيَّة معيَّنة . بل إن هذه النَّظريات نفسها ، سواء في الأدب أو الفن أو العلم أو الفلسفة أو الفكر أو الثَّقافة أو الحضارة ، كانت عبارة عن بلورة أو تقنين لمحاولات تجريبية أو طليعية ثبتت جدواها ، ذلك أن التنظير يأتي دائمًا في مرحلة تالية للتجريب .

والروح التجريبية لا تعني سوى استكشاف الجديد ، وبلوغ آفاق لم يبلغها الإنسان من قبل ، وعندما تخفت هذه الروح في مجتمع من المجتمعات ، فإن هذا نذير بدخوله مرحلة من الركود بل والجمود والتحجُّر . قد تنطوي النَّزعة التجريبية على أخطاء وشطحات ومتاهات وانحرافات ، طبقًا لمبدأ المحاولة والخطأ ، لكن العقل الإنساني يملك قوةً تصحيحية سرعان ما تعيد التجريب إلى مساره الصحيح صوب الهدف المنشود ، والتَّجريب بأخطائه وشطحاته أفضل بكثير من الاستسلام الكامل للمسلمات التي ثبتت صحَّتها لكن موكب الزَّمن تجاوزها . ولولا التَّجريب لتحولت الحضارة البشريَّة برمَّتها إلى حفريات عفا عليها الزَّمن ؛ ذلك أن جميع نقاط التحوُّل والحركات الطليعيَّة ، وروح الريادة والسعي وراء الغامض والبعيد والمُراوغ ، لكشفه واستغلال

إمكاناته في فتح الآفاق الجديدة ، كل هذه التطلُّعات الإنسانيَّة وغيرها ، كانت نتيجة مباشرة لروح التجريب الذي يقع دائمًا في المرحلة الانتقالية بين القديم والجديد ، بل إن بعض الحركات الطليعية ، مثل حركة ما بعد الحداثة رفضت أن تتمنهج كنظرية ، وتركت التجريب يجرفها في تيارات غير محددة وغير مقننة وسط محيط من الأمواج المتلاطمة ، والقوى العمياء التي لا تعرف المسارات التي تشقُّها ولا تريد أن تعرف ، بحيث يمكن القول بأنها حركة التجريب من أجل التجريب .

والتجريب في العلم أكثر تحديدًا وتقنينًا منه في الأدب والفن ، فمن المعروف أن أية نظريَّة أو معادلة علميَّة جديدة هي نتيجة لتجربة أو تجارب أجراها العالم لسد ثغرات أو تصحيح أخطاء أو إضافة عناصر إلى نظريَّة سابقة ، وذلك من خلال خطوات وإجراءات مادية ملموسة لا تخضع لاختلاف الرؤى و وجهات النَّظر الشخصيَّة ، والفيصل النهائي في جدواها هو الفيصل بين الصَّواب والخطأ بناء على الأسس العلمية الراهنة ، إلى أن يظهر عالِم جديد يغيِّر أو يطور أو يثبت أن الصواب القديم لم يكن صوابًا كله وهكذا .

أما في مجال الأدب والفن ، فالنسبية تلعب دورًا أساسيًا في مُحاولات التجريب ، فليس هناك صواب واضح أو خطأ صريح ، بل اختلاف مُتجدِّد لزوايا المنظور ، وأحيانًا تختلط الأمور وتضيع المعايير عندما يترك التَّجريب زمامه للشطحات التي يمكن أن ينتهزها المدَّعون ، فيأتون بكل ما هو غريب وشاذ وجنوني على سبيل لفت الأنظار . وقد يُخدع بعض المتلقين ويتصوَّر أن هذا هو التَّجريب ، ومن يتخلَّف عن ركبه يلقي به الزمن في زوايا النسيان ! أما عندما يكون التجريب واعيًا ومتمكنًا من أصول الصَّنعة الفنية ، وقادرًا على التَّغيير أو الإضافة الأصلية ، فإنه قد يُقابل في البداية بالدَّهشة أو الرَّفض

أو الاستهجان نظرًا لجدة التجربة التي لم يعتدها الناس ، لكنه بمرور الزمن تترسَّخ التجربة وتصبح من معالم الطريق التي يشقها الأدب والفن ، وكم من إنجازات تجريبية تحولت مع الأيام إلى نظريات تقليدية ، بل إن كلَّ عمل أدبي أو فني جديد وأصيل هو في حدٍّ ذاته تجربة تسعى إلى توسيع رقعة التقاليد الأدبية والفنية . وإذا لم يتجسَّد العمل كتجربة جديدة ، فإنه يمكن أن يظلَّ نُسخة مكرَّرة أو باهتة لأعمال سابقة ؛ أي أن التجريب هو جوهر التَّجديد والتَّحديث والابتكار والإبداع ، ليس في مجالات الأدب والفن فحسب ، بل في كل مجالات الحضارة الإنسانية .

وفي مجال الأدب ، نجد أن الأدباء الطليعيين والتجريبيين هم الذين رسموا وحدَّدوا المسارات ونقاط التحوُّل التي مرت بها فنون الشِّعر والمسرح والرواية ، وإن كان التَّجريب أوضح في المسرح ؛ لأنه تجريب جماعي لا يقتصر على النَّص ، كما هو الحال في الشعر ؛ والرواية ، بل يمتد ليشمل الإخراج والتمثيل والتصميم بما يحتويه من ديكور ثابت ومُتحرِّك ، وإضاءة ، وملابس ، وإكسسوارات . . إلخ . أما في الشعر فكان التَّجريب هو محكّ الصِّراع أو المواجهة بين أنصار القديم والمتطلعين إلى الجديد ، بين أنصار الشعر الكلاسيكي الملتزم بالأوزان وربما القوافي ، وأصحاب التجارب الشعريَّة الجديدة التي تهدف إلى تحطيم القوالب أو الأشكال التقليدية ، لدرجة أن بعضهم لم يقنع بمجرد مُمارسة كتابة الشِّعر المرسل أو الشعر الحر ، بل ابتكر ما سمِّي بقصيدة النثر .

وكان الإنجليز قد عرفوا الشِّعر المرسل قبل العصر الإليزابيثي ، ثم طوَّره شكسبير وبن جونسون ومارلو وغيرهم من الإليزابيثيين في مسرحياتهم الشِّعرية . والشِّعر المرسل يتحرَّر من القافية ، لكنه لا يتحرَّر من قيود الوزن لأنه يجري عادةً على وزن الأيامب الخماسي المكون من عشرة مقاطع أو

خمس تفعيلات ، المقطع الأول غير منبور والثاني منبور مع بعض التصرُّف ، لكن الفرنسيين عرفوا قصيدة النثر ، التي تكتب على شكل نثر ، لكنها تمتاز عنه بوجود عناصر شعرية باطنة ، مثل الإيقاعات الداخلية التي لا تلتقطها سوى الأذن المتمرِّسة ، وأشكال المجاز ، والقوافي المتضمِّنة ، والتَّتبيع أو تطابق الحرف الأول في أكثر من كلمة داخل الجملة الواحدة ، والصُّور المغرقة في الإغراب .

وكان الشاعر الفرنسي ألوسيوس برتران (١٨٠٧ - ١٨٤١) أول من جرب كتابة هذا الجنس الأدبي في ديوانه « جاسبار دي لانوي » الذي نشر عام ١٨٤٢ بعد وفاته . ويحتوي على قصائد نثرية في صورة فانتازية تثير جوًّا جديدًا ومدهشًا ومثيرًا للصَّدمة في عالم غريب لم يألفه القارئ من قبل . وكانت تجربة رائدة أثرت في شعراء كبار مثل شارل بودلير الذي كتب ديوانه « قصائد شعرية منثورة » على نفس المنوال ، والذي سار عليه بعد ذلك الشاعر رينو في ديوانيه « موسم الجحيم » و « اللوحات الملونة » وفي إنجلترا كتب أوسكار وايلد قصيدة النثر ، وفي أمريكا إيمي لويل ، كما كتب الشاعر الكبير ت . س . إليوت قصيدة نثرية معروفة باسم « هيستيريا » .

ولم يتوقف التجريب في الشِّعر على عبور البرزخ الذي يفصل بينه وبين النثر ، بل امتد ليتناول المضامين ، والرؤى ، والبنيات اللغوية ، واجتياز الحدود الفاصلة بين الفصحى والعامية ، بل وبين اللُّغات المختلفة كما فعل ت . س . إليوت في قصيدته الشهيرة « أرض الضياع » . وقد أدْلت معظم النَّظريات الطليعية بدلوها في مجال التجريب من زوايا مختلفة ، ابتداء من النظرية الرمزيَّة والرومانسيَّة والأسلوبية ، ومرورًا بالپارناسية ، وما قبل الرفائيلية ، والاستعلائية ، وانتهاء بالدادية ، والسيريالية ، وما بعد الحداثة .

والرواية أيضًا كان فيها مُتَّسع لكل من يُحاول أن يجرب شكلاً جديدًا ،

نظرًا لمرونتها وضخامتها التي يمكن تستوعب كل طموحات بل وشطحات الروائيين التجريبيين ، لكنها تظل في النهاية شكلاً روائيًا متعارفًا عليه من خلال عناصرها المعروفة من مضمون فكري ، وشكل فني ، وحبكة ، وشخصيات ، وسرد ، وحوار ، وخلفية وصفية . . إلخ . فمهما جرى التَّجريب على هذه العناصر المكونة للرواية ، فإنها في النهاية يمكن التعرف عليها ، أما إذا تجاوز التجريب الحدود المنطقيّة والمعقولة والمقبولة ، فسرعان ما تتوارى الرواية - التي تقع تحت وطأته - في الظِّل لعجزها عن الوصول إلى الجمهور . وكانت الروائية الأمريكية غيرترود ستاين (١٨٧٤ - ١٩٤٦) من الروائيين التجريبيين الذين تطرفوا في التلاعب بالسرد حتى أصبح عاجزًا عن توصيل أي معنى . فقد ادعت - مثلما يفعل أنصار ما بعد الحداثة الآن - أنها تسعى للعودة باللُّغة إلى عناصرها الأولى والأولية حيث الشَّفافية التي لم يعكرها تراب الزمن ، لكنها في بحثها عن هذه الشفافية المزعومة ، كتبت أسلوبًا مشوشًا للغاية ، يصل إلى درجة اللَّغو والتكرار المُمِل الذي يبدو فلسفيًا على السطح ، لكنه لا يعني شيئًا في الأعماق ، برغم أنها ألفت كتابًا عام ١٩٣١ بعنوان « كيف تكتب ؟»

أما التجريب الإيجابي فقد أفاد تطور الرواية كثيرًا ، وفتح أمامها إمكانات جددت من حيويتها ، ويكفي للتَّدليل على ذلك أن نذكر ما فعله الروائيون التجريبيون في فرنسا في النصف الثاني من القرن العشرين ، وفي مقدمتهم أندريه مالرو ، وآلان روب جرييه ، وناتالي ساروت ، وميشيل بوتور . فقد ثاروا على الأشكال الروائية السابقة عليهم ، وجربوا أشكالاً جديدة ، أطلقوا عليها مصطلح « الرواية الضد » antinovel ، أي الرواية الرافضة لكل التقاليد السابقة ، لكن لأن ثورتهم كانت من داخل الفن الروائي ذاته ، وليست مقحمة عليه من الخارج ، فقد سرت بدماء جديدة في عروقه ، وجنبته أخطار

الرّتابة والتكرار والقولبة ، واستطاعت أن تحتلّ مساحة مرموقة من اهتمامات الجمهور ، لأنها لم تلجأ إلى التعمية والتّشتيت والغموض المفتعل وغير ذلك من الأساليب التي ارتبطت بالتجريبية في كثير من الأحايين .

لكن التجريب في كل من الشعر والرواية ، لم يحدث دويًا كما أحدثه في مجال المسرح ، لدرجة أنه أصبح هناك ما يسمى بـ « المسرح التجريبي » ، في حين أنَّه لا يوجد ما يسمى بـ « الشعر التجريبي » أو « الرواية التجريبية » . فالشّعر مهما اكتسب من شعبية وانتشار بين القراء ، فإن جمهوره يظلّ القارئ الفرد ، وكذلك الرواية . أما المسرح ففنٌّ جماهيري ، لا يقدّمه أديب أو فنان بمفرده ، وإنما فريق عمل متكامل من المؤلّف والمخرج والممثلين ومهندس المناظر والإضاءة ، ومُصمّم الملابس والإكسسوار . . إلخ ، وفي كل مجال من هذه المجالات يمكن للتّجريب أن يصول ويجول . ونظرًا للأضواء الإعلامية المسلطة على العروض المسرحية ، فإن التجريب بما فيه من ابتكار وتجديد أو حتى شطحات وتقاليع ، يصبح حديث الناس سواء أ كانوا من المترددين على المسرح أم من الذين سمعوا عنه .

ولم يقتصر المسرح التجريبي على مجرد التّجديد والابتكار ؛ إذ إن هذا شأن أي إبداع جديد أصيل ، فقد تمنهجت التجريبية في نظريّة متبلورة إلى حد كبير من خلال المسرح التجريبي ، الذي أصبح اسمًا وعلمًا على نوع مُحدد من التوجه المسرحي ، الذي يمكن التعرف على خصائصه المحدّدة وأساليبه المتميزة التي تتجلى في اختلافه التام عما سبقه سواء من اتجاهات المسرح التقليدية أو المجددة . كما أنه لم يقتصر على شعب أو بلد أو مبدع بعينه ، بل أثبت أنه تيار عالمي لم يستطع المسرحيون الطّموحون ، خاصة الشباب منهم ، أن يقاوموا إغراءه في معظم بلاد عالمنا المعاصر . وخاصة أنهم شعروا أن أدواته وأساليبه التي لا حصر ، تمنحهم من الحرية والانطلاق ما يمكنهم من

التعبير عن الأفكار الغريبة بل والمجنونة المحبوسة في صدورهم . وهي أدوات وأساليب ليست من اختراع أحد ، ولا يمكن نسبتها إلى تيار مسرحي معين في أي بلد من البلاد ، بل كانت تعبيرًا مثيرًا وملحًا عما يجيش بصدور المسرحيين الطليعيين في العالم المعاصر دون سابق اتفاق ، وبرغم أن المسرح التجريبي عالمي النَّشأة والسمات والأهداف ، فإن هذه الصبغة العالميَّة لم تمنع الخصائص والسمات المحلية لكل شعب من الشُّعوب ، من التسلُّل إلى عروضها التجريبية ، فقد استطاع المسرح التجريبي أن يوفق بين عناصر الأصالة والمحلية ، نظرًا لأنه يملك من المرونة والحيوية والأدوات والأساليب التي لا حصر لها ، المتاحة بالفعل والتي يمكن إتاحتها فيما بعد ، ما يجعله قادرًا على محو أية تناقضات بين التيارات العالمية والخصائص المحلية .

ولعل السبب في أن كثيرين من المسرحيين والدارسين والنقاد لم يعتبروا المسرح التجريبي نظرية مسرحية أو أدبية ، يرجع إلى هذه الأدوات والأساليب التي لا يمكن حصرها وبالتالي لا يمكن تقنينها في نظرية ، فكل عرض تجريبي في حد ذاته ، يمكن أن يبتكر التَّنظير الخاص به ؛ إذ إن المعايير مفتوحة أمام الجميع ، هذا إذا كانت هناك معايير بمعنى الكلمة لأنها كثيرًا ما تستعصي على التَّنظير والتَّصنيف والتقنين . كذلك فإن مصطلح التجريب نفسه يصعب تحديده قاموسيًا ، وكثيرًا ما يقع خلط بينه وبين معظم التوجهات الطليعية والتَّجديدية والابتكارية برغم أنه من اليسير وضع المعايير التي تفصل بين هذه التوجهات وبين المسرح التجريبي ، وفي مقدِّمتها أن معظم هذه التوجهات كالبريختية والعبثية والعدمية والداديَّة والسيريالية والوجودية ، ظلت قاصرة على البلاد التي نشأت فيها ، أو البلاد التي تشاركها نفس التوجُّهات الأيديولوجية والثقافيَّة والحضارية ، لكنها لم تنتشر عالميًا كما فعل المسرح التجريبي الذي ينتمي – إلى حد كبير – إلى تيارات ما بعد الحداثة ثم العولمة

التي لا تعترف بالفوارق أو الحواجز المحليَّة أو الإقليمية . ولذلك لم تلعب الأيديولوجيات والمضامين الفكرية والسياسية والاجتماعية دورًا ملحوظًا في إرساء قواعد المسرح التجريبي الذي فضَّل ممارسة الابتكار والتجديد واللعب بكل أدوات العرض المسرحي ، بل وصرف النظر تمامًا في بعض عروضه عن النص المكتوب ، في محاولة منه لتخطي حاجز اللغة الذي قد يقف عائقًا في وجه انتشاره العالمي والإنساني .

لكن المشكلة الحقيقية التي عانى منها المسرح التجريبي ، هي أن انفتاحه على كل التجارب بل والشَّطحات والتقاليع بلا حدود ، جعله نهبًا في أحايين كثيرة للمدعين الذين يرغبون في رُكوب موجته أو أمواجه ، فاختلط الحابل بالنابل ، ولم يعرف جمهوره الغث من الثَّمين ، فليس من المفترض في الجمهور أن يمتلك الحاسَّة النقدية التي تُساعده على تقويم العروض على أساس تقني وموضوعي ، وخاصَّة أن بعض العروض لجأت إلى التَّوابل والمشهيات التجارية التي يأتي العري والجنس في مقدمتها ، مما جذب إلى المسرح التجريبي الجمهور الذي لا يهتم بالمسرح أساسًا ، فهو يتابع العرض لمشاهد ومناظر جاء خصيصًا لمتابعتها بعيون ملهوفة وآذان صاغية ، أما فيما عداها فشيء لا يخصُّه ولا يريد أن يفهمه ، هذا إذا كان هناك ما يمكن فهمه ، ولذلك فإن المقولة التي تؤكد أن المسرح التجريبي لا يقصد النجاح التجاري ، ولكن يبغي الوصول إلى الحقيقة الفنية ، يجب أن تؤكد بتحفظ و خاصَّة عندما يتطرَّف المسرح التجريبي في اللجوء إلى مشهيات الجنس والعري والرعب والجو المحموم بصفة عامة .

ومع ذلك يجب أن ندرك أن المسرح التجريبي أفاد المسرح التقليدي بدون شك ، فقد قدَّم له مرآة ، سواء أ كانت مُحدَّبة أم مقعرة ، كي يرى الطرق المسدودة أو المتاهات الجانبية أو الدوائر المفرغة التي على وشك الدُّخول فيها .

وإذا كانت هناك بدهية فنية تقول إن كل إبداع هو في حقيقته تجريب ، فإن المسرح التجريبي أحال التجريب من عمل فردي خاص بالفنان ، إلى تيار قوي يمكن أن يغمر في طريقه الفنانين المسرحيين الذين قد لا يتجاسرون على تجريب مضامين وأشكال جديدة ، ونظرًا لأن المسرح مجمع لفنون عديدة ، فإن تياراته التجريبية يمكن أن تمتدَّ إلى فنون الإخراج ، والأداء ، والتصميم ، والفن التشكيليّ ، والفن الحركي ، والموسيقى ، والإضاءة ، خاصة بعد أن طغى الجانب التشكيلي على الجانب الأدبي ، إذ أصبح العرض المسرحي التجريبي ، في حالات كثيرة ، تجسيدًا لنرجسية المخرج وديكتاتوريته التي تفني فريق العمل كله في شخصيته .

كان النَّص المسرحي ، بطول تاريخ المسرح ، القاعدة التي ينطلق منها العرض كله ، ويؤديه فريق عمل بشكل ما من أشكال الأداء . لكن مع ظهور المسرح التجريبي في الرُّبع الأخير من القرن العشرين ، تراجع دور النَّص إلى الخلف ، فأصبح مجرَّد كلام مرتجل يمكن أن يتشكل كنص في أثناء التَّدريبات بالتدريج ، أو نص معروف يقوم المخرج بصياغته من جديد ، حتى لو أدى به الأمر إلى تمزيقه وتفكيكه لكي يُناسب رؤيته ، أو نص يكتبه المخرج ويشبه السيناريو لعرض مسرحي وليس نصًا أدبيًا . وهذه كلها نصوص لا حياة لها خارج العرض المسرحي ، إذ إنها تخضع للتجريب المستمر طوال التَّدريبات والاستعدادات للعرض ، بل إن التجريب يمكن أن يمتد تأثيره إلى العروض نفسها بعد مشاهدة الجمهور لها .

ويرفض المسرح التجريبي أن يقدِّم الأفكار التي يرى فيها أفكارًا جاهزة بحُكم وجودها في نصٍّ مسرحيٍّ مسبق ، وكما هدم أركان العرض المسرحي التقليدي رفض أن يكون العرض منبرًا للأفكار والآراء . ومن هنا كان مرآة صادقة لما بلغه العالم في نهاية القرن العشرين ، وبذلك أثبت – ما أثبته المسرح

التقليدي من قبل - وهو أن كل ظاهرة مسرحية كانت تعبيرًا عن نُقطة تحول اجتماعي وسياسي واقتصادي وثقافي جديد مؤثّر في حياة مجتمع من المجتمعات ، وقد بدأ أمل الإنسان في حياة راقية ومستقرة في الاضمحلال في الربع الأخير من القرن العشرين ، إذ إن الشُّعوب الفقيرة المقهورة ازدادت فقرًا وقهرًا ، والشعوب الغنية القاهرة ازدادت جشعًا ماديًا وضياعًا فكريًا . والثورات الاجتماعية والسياسية التي بشَّرت شعوبها بمستقبل مشرق ، تحولت إلى أنظمة فاسدة ضرب فيها العفن ، فانهار بعضها من تلقاء نفسه كالاتحاد السوفييتي ، وتحوّل البعض الآخر إلى سلطة باطشة جثمت كالكابوس على كاهل الشعوب بل وكتمت أنفاسها ، وأصبحت العولمة التي تتشدَّق بها الدول الغنية القاهرة كأمل قريب المنال لكل البشر ، بمثابة عولمة للفقر والقهر والضياع واليأس والعنف والجنس والمخدرات ، ساعد على انتشار هذه الظواهر كالنار في الهشيم ، أن العالم بسبب ثورة الاتصالات والمعلومات أصبح قرية صغيرة .

في هذه القرية الصغيرة التي لا تمتُّ بصلة إلى القرية القديمة الرومانسية بصلة ، عجز الأدب والفن التشكيلي والموسيقى والمسرح والسينما عن تقديم مبدعين يتغنون بالقيم والمثل التي عاشت البشرية على نورها منذ بدايات وعيها الحضاري ، فتراجع الشِّعر عن دوره العريق ، وانغلق على ذاته ليجترَّ أحزانه ويعلن عجزه عن التغيير ، وتحول الفن التشكيلي إلى صور وتماثيل وأعمال مركبة ، قد تصدم المتلقي لكنها لا تضيء البقع المعتمة داخله ، وتحوّلت الموسيقى إلى حفلات راقصة صاخبة ، ودقات مسعورة تصم الآذان ، وأجساد متقلصة ومتلوية ومتشنِّجة ، وأصبح المسرح والسينما والمسلسلات التليفزيونية ، تجارة دولية لتسويق العُنف ، والجنس ، وتغييب العقول ، وغسيل الأمخاخ .

من هذا المنطلق المعتم والقاتم ، ولد المسرح التجريبي ولادة عالميّة لم تجعله

ينتمي إلى بلد أو شعب بصفة خاصة . ولم يكن من الممكن أن يبدو بصورة تشيع الأمل ، وتبثّ الرَّجاء ، وتبعث باليقين ، وتبشر بمستقبل مشرق ، وهو خارج من رحم عالم متفجر باليأس والضياع والانكفاء والقهر والفقر والتمزق ، وإذا كان هناك من يرفض المسرح التجريبي ويشجبه لإصراره على تقديم هذه الصور الكئيبة والقاتمة ، فليرفض أولاً العالم الذي أفرز هذه الصور . إن المسرح التجريبي نذير وليس بشيراً ، وعلى الأقل فهو لا يجرب في البشر كما يفعل العالم المعاصر ، بل يجرب في التوجهات الفكرية والأشكال الفنية والصدمات السيكولوجية ، لعل العالم يفيق من غيبوبته التي أوشكت أن تصبح مزمنة .

هكذا يعتبر المسرح هو الفن الرائد الذي قاد النزعة التجريبية وبلغ بها آفاقاً لم يبلغها العالم من قبل ، وبقي عليه أن يقيم جسوراً قوية ومتينة بينه وبين المتلقين العاديين ، لعله يحدث ثورة في أفكارهم وسلوكياتهم ، ذلك أن التجريب ليس مضاداً للجماهيرية ، والتطرف في الإغراب والغموض لا يعني سوى التَّخلي عن دوره الإيجابي المطلوب ، والذي إذا نجح فيه ، فربّما أغرى الفنون الأخرى بالانضمام إليه في القيام بهذه المهمة الإنسانية والحضاريَّة الجليلة .

التجريديَة

Abstractionism

لاقت النظرية التجريدية في الفنون التشكيلية اهتمامًا كبيرًا من الفنانين والنقاد والدارسين ، بحيث كونت مدرسة استطاعت أن تمد فروعها إلى معظم أنحاء العالم . أما في الأدب فلم تلق نفس الاهتمام من الأدباء والنقاد والدارسين ، نظرًا لما اعتورها من لبس وغموض وتناقض ، خاصة في مجال العلاقة بين اللَّفظ والدلالة عند توظيف الكلمة أدبيًا وشعريًا ودراميًا ، لكن التجريدية التشكيلية تعد خير قاعدة يمكن أن تنطلق منها التجريدية الأدبية ، فهي في كلا المجالين لها مفهومان : الأول عام ويرمز إلى فئة أو طبقة أو جنس أو نوع معين سواء من الأحياء أو الجمادات ، ويؤكد العلاقة الوثيقة بين التجريدية والرمزية ؛ والثاني خاص ويجسد صفات فرد معين .

من هذا المنطلق التجريدي الرمزي ، تنطبق كلمة « حصان » مثلاً ، على كل أفراد هذه الفصيلة في كل زمان ومكان . أي إننا بهذا نستخلص ملامح محددة أو بمعنى أدق ، نجردها من الفوارق الخاصة بين كل فرد وآخر ، بحيث يصبح لدينا النَّمط المجرد أو المختزل . كذلك فإن رسم اللون الأحمر أو وصفه – مثلاً – هو تجريد لإحساس الخطر في موقف ما . وعندما يراق الدم الأحمر – مثلاً – فإن هذا يعدُّ بمثابة دقّات الخطر التي تنذر بالموت ، ولذلك يستخلص المتلقون من هذا الدم المراق ذي اللون الأحمر نذيرًا بالخطر . ففي مثل هذا السّياق يتمُّ تجريد اللون الأحمر نفسه من الدم المادي ، ويتحوّل إلى

المعنى المجرد فقط ، ويمكن أن تختلف دلالة اللون الأحمر من سياق إلى آخر ، ويتم تجريده أيضًا بنفس الأسلوب ليعني شيئًا آخر ، قد يكون رغبة عارمة ، أو ثورة صاخبة ، أو شفاه ملتهبة أو أيّة دلالة أخرى نابعة من خصوصية السّياق الذي يحدِّد المرجعية الأساسيَّة لمعنى التجريد ومفرداته التي لا يمكن حصرها وتثبيتها .

أما المفهوم الثاني للتجريدية فهو المفهوم المتجسِّد ، مما يثير الدهشة لاجتماع التجريد والتجسيد معًا برغم أنهما ضدان ! لكن سرعان ما تزول الدهشة عند إدراك أن التجريد في هذا السّياق يعني تجريد فرد بذاته وجسده عن بقية أفراد النوع الواحد ، مثلما نُعرف « حصانًا » بالذات ونميزه عن فصيلته . وهذا الحصان بالذات برغم صفاته المشتركة العامة التي تنتمي إلى الفصيلة ، له من الصِّفات الخاصَّة ما يمكننا من التعرف عليه بصفة خاصة ومتجسِّدة . وعن طريق هذه الصفات الخاصة فنحن نجرده عن بقية أفراد فصيلته ، ومن خلال هذا التجريد فنحن نعينه ونحدده وبالتالي نجسده . أي أن التجريد في الأدب ليس معناه تحطيم الصفات المميزة للأحياء والجمادات بحيث تتحول إلى مجرد أنماط ، لكنه يعني تجريدها من كل ما لا يفيد العمل الفني ولا يتفاعل مع بنيته العضوية . ومن هنا كانت التجريدية في الأدب تسعى دائمًا إلى تجريد أي عمل أدبي من كل الزوائد والنُّتوءات والأورام التي تشوِّه جماله ، وتضعف من حيويته ، وتفسد قيمته الدرامية ، بمعنى أن الشَّكل الفني لا يمكن أن يتَّسق مع عناصره المكونة لها ، مطورًا لها ومتطورًا بها ، إلا بالحسّ التجريدي للأديب ، والذي يقف بالمرصاد لكل ما يتسلل إلى داخل البناء الدرامي دون أن تكون له وظيفة درامية تساهم في إنتاج الأثر الكلي الذي يقصده الأديب من عمله .

هنا تكمن العلاقة الوثيقة بين التجريدية والرمزية . فعلى الرغم من أن

وظيفة الرمز في الأدب هي التَّجسيد المحدَّد لمعنى مجرد من المعاني ، فإن هذه الوظيفة تجمع بين التَّرميز والتجريد في آن واحد . فمثلاً لو أراد روائي أن يعبر عن إحساس معين يجتاح بطله ، فإنه لا يعبر عنه بأسلوب تقريري غير فنّي ، بل يلجأ إلى الرَّمز ليجسد هذا الإحساس المجرد ، وبرغم أن هذا الرَّمز يتحول إلى شيء ملموس ، يتقمص إحساس البطل بالموقف الذي يمر به ، فإن الأديب يجرده في الوقت نفسه من الخصائص العملية التي تعارف عليها الناس في حياتهم اليومية ، فمثلاً في قصة للأديب الروسي تشيكوف بعنوان « الصرصار » ، تتجسد في رمز الصرصار كل الملامح والأحاسيس المجردة لنفسية البطل التي يجتاحها الضَّياع والضيق والبؤس والوحدة والملل . ولا يكتفي تشيكوف بهذا الرمز الرئيسي ، بل يُسانده برموز ثانوية أخرى مثل رنين أجراس الكنائس ، وجلبة العربات ، والجدران ذات السَّواد الحالك ، وسقف الحجرة القذر ، والدُّخان الكثيف للمصباح . وبرغم أن هذه الرموز كلها ، تتحوّل إلى شيء ملموس يتقمصه إحساس الشَّخصية بالحياة والوجود والكون ، فإن تشيكوف يجردها من خصائصها العملية المعروفة لدى الكافة .
فالصرصار ليس ذلك الذي نعرفه والذي يعيش في المناطق القذرة والبالوعات . . إلخ ، لكنه صرصار من خلق تشيكوف ، أوجده للقيام بوظيفة درامية محددة ، بحيث لم نعرف عنه شيئًا إلا ما كان مرتبطًا بمحور البناء الدرامي لقصته ؛ إذ إنه جرده من الصِّفات العامة لفصيلة الصراصير والتي لا تفيد في تطوير القصة وتعميق دلالاتها . أي إن تجسيد المجرد في الأدب يحتاج إلى تجريد المجسد في الوقت نفسه ، وبذلك يجعل التَّرميز من التجسيد والتجريد وجهين لعملة واحدة في عمليات الإبداع الأدبي .

ويبدو التشابه واضحًا بين التجريدية التشكيلية والتجريدية الأدبية ، لتأكيدهما على أن العمل الفني لا يمكن أن يكون مجرد نُسخة من الحياة ،

تعكس ولا تضيف ، تُردِّد ولا تقول ، تُكرِّر ولا تجدِّد ، تقرر ولا تجسد ، تصرح ولا تلمح ، كما يقول فيلسوف الجمال الإنجليزي هيربرت ريد في كتابه « الفن المعاصر » الذي صدر عام ١٩٣٣ . ذلك أن الأحياء والجمادات إذا دخلت مجال الفن ، تحولت إلى أشياء قائمة بذاتها ، ولها خصائص مُعيَّنة تميزها عن الصفات العامة التي عرفت بها قبل دخولها العمل الفني . فمثلاً تنمو الشجرة بطريقة معينة ، وتطرح ثمارًا وأزهارًا بلون معين ، طبقًا للبيئة والمناخ والتربة وغير ذلك من العوامل الطبيعية ، أما الشجرة نفسها فإنها تتحول إلى شيء مختلف تمامًا إذا جسدها أديب في قصيدة أو قصة أو مسرحية . فهي موجودة في القصيدة أو المسرحية لأغراض جمالية ودرامية لا تتأتى إلا عن طريق عملية التجريد التي يقوم بها الفنان من أجل التركيز والكثافة والشحنة العاطفية بحيث تصبح الشَّجرة في خدمة العمل الأدبي أو التشكيلي إذا كانت في لوحة أو نحت .

لكن هناك لبسًا ارتبط بالتجريدية عند النقاد الذين لم يفرقوا بينها وبين النمطية ، والذين يحرصون على إبراز العلاقة بين ما يقابلونه في حياتهم اليومية وبين ما يقدمه لهم الأدب ، ويحكمون بالفشل على الأديب الذي لا يتطابق عمله مع الحياة ، وبالتفوُّق على الأديب الذي يحاكي الحياة اليومية حرفيًا في أعماله . وكان هذا المعيار نتيجة للنظرة العامة المجردة للناقد ، والتي تعوقه عن التفرقة بين ما هو عملي وحياتي وبين ما هو فني ودرامي ، لأن التجريد في الأدب لا يعني تطبيق أنماط عامة وفرض معايير مجرَّدة على جزيئات الأعمال الأدبية ومضاهاتها بجزيئات الحياة العامة . ولكن معناه يكمن في تجريد الجزيئات الواردة من الحياة إلى داخل الفن ، من كل ما ليس له وظيفة فنِّية . وبعد ذلك تنتهي مهمة التجريد وتتحوَّل إلى التجسيد الذي يجب أن ينمو ويتطور طبقًا لاحتياجات العمل الأدبي ، ومتطلبات شكله

الفني ، وحتميات بنائه الدرامي ، وضرورات كيانه العضوي . من هذا المنطلق ، تنحصر مهمة الناقد في تحليل التوازن الدقيق بين عنصري التّجريد والتجسيد في العمل الأدبي ، بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر ، وإلا اختل التوازن وانهار بناء العمل كله ، فإذا سيطر التجريد بصفة مطلقة فإنه سيقتل انطلاقة الخلق الفني ، ويتحوّل العمل الأدبي إلى تقرير وصفي من بُعد واحد ، وتتحول الشّخصيات إلى مجرد أنماط عامة تحاكي البشر في حياتهم اليومية ، والموجودات إلى مُجرد هياكل خاوية .

وإذا سيطر التجسيد بصفة مطلقة على العمل الأدبي ، فإنه يحوله إلى جسم متورِّم ومتضخِّم ، يشتِّت انتباه المتلقي في متاهات وتفاصيل بعيدة عن العمود الفقري للعمل ، إن التجسيد الكامل لكل عناصر العمل لا يعني سوى دخول كل الزوائد والنُّتوءات والأورام برمتها ، وبالتالي تصبح عالة على الجسم ، ويمكن أن تشل حركته ، وتفسد جماله ، وتوقف نموه لأنها زائدة عن حاجته وبلا أية فاعلية درامية . ولذلك يجب على عنصري التجسيد والتجريد ، أن يقف كل منهما للآخر بالمرصاد حتى يكتسب العمل الأدبي أثره الكلي المتناغم الذي يهدف إليه الأديب . ولذلك تعتبر التجريدية خير مهذب للواقعية والطبيعية في الأدب ، لأن هاتين النظريتين تطرفتا في بعض الأحايين إلى جعل الإبداع الأدبي مجرد محاكاة شبه حرفية للحياة ، مما أغرى بعض القراء بالانصراف عنه لأنهم يفضلون الأصل دائمًا على الصورة . وما دام الأصل – الذي هو الحياة – موجودًا دائمًا ، فما حاجتهم إلى نسخة منه .

ويتمثَّل الإنجاز الكبير للنظرية التجريدية في أنَّها وجهت الإبداع الأدبي أو الفني إلى السير على نهج الطبيعة الكلية للوجود وقوانينها التي تخفى عن العين العابرة ، وإلى الإيمان بأن عظمته تزداد ، كلما صرف نظره عن التفاصيل التافهة للحياة اليومية ، والعديمة الدلالات التي يمكن أن تثري العمل

وتعمقه ، وجرد نفسه من شوائبها . ويبدو أن هذه كانت الوظيفة الجوهرية للتجريدية في الحرص على اختيار كل ما هو خصب وزاخر بالمعاني والأعماق والدلالات ، وحذف ما هو عقيم وسطحي وعابر ، أي تجريد الحياة من كل شوائبها وتراهاتها ثم تكثيفها في مثل أعلى تهدف إليه . والأدب خير ما يمثّل هذا المثل الأعلى .

هنا تكمن الريادة الحقيقية للفن الأصيل الذي يرفض التبعية العمياء لحركة الحياة ، لأنه يقودها ويشق لها الطريق نحو الآفاق الجديدة . ذلك أن حركة الانطلاق من الحياة إلى الفن ، هي في حقيقتها إعادة صياغة لهذه الحياة بحيث يسعى الواقع المعاش إلى تحقيق المثل التي تبلورها الأعمال الأدبية والفنية . إن الفن في حد ذاته واقع حي وحياة متكاملة ، والعلاقة الجدلية بينه وبين الحياة ، تؤكد دوره الوظيفي الحيوي في تطوير الحياة وتقدمها . فالفن يبدأ حيث تعجز الحياة عن إسعاد البشر ؛ إذ إن الحياة ناقصة بطبيعتها ، ولا تكمل إلا بالمحاولات التي يقوم بها الفن لسد أوجه النقص فيها ، وتخليصها من كل ما يشتتها ويضيع معانيها ودلالاتها الجوهرية .

إن الفن هو البوتقة التي تنصهر فيها الحياة وتتجرد من كل العوامل المبددة لطاقاتها الحيوية سواء على المستوى النفسي أو الفكري أو المادي و السلوكي . وكان هيجيل قد حاول التوفيق بين التجريد والتجسيد ، بين العام والخاص ، بين النَّثر والشِّعر ، بين العلم والفن ، في كتابه « فلسفة الفنون الجميلة » ، ثم تبعه جون كرو رانسم في كتابه « جسم العالم » في عام ١٩٣٨ ، وفيه أكَّد أن الطبيعة البشريَّة بل الطبيعة الكونية نفسها ، تسعى إلى الانجذاب والاتحاد والاندماج والوحدة الكلية في نهاية الأمر . والفن الذي يبلور هذه الخاصية لا بد أن ينهض على نفس الطبيعة الوحدوية ، بل إن الجزئيات المتناقضة والمتصارعة في الحياة ، تتفاعل وتتناغم في الوحدة الفنية والجمالية للشكل

الأدبي من خلال الصّراع الدرامي الخالي من العقم الذي تعانيه معظم صراعات الحياة .

إن الهدف الأساسي من الصّراع الدرامي في الإبداع الأدبي ، يكمن في الوصول إلى الهارمونية أو التوافق أو التناغم ، وبذلك يسبق الفن موكب الحياة في هذا المضمار ، اعتمادًا على عنصر التجريد الذي يلجأ إليه الأديب المتمكّن من فنه ، للتخلُّص من كل ما هو مشتت ومضيع للمعنى الأصيل ، والدلالة الجوهرية ، والإحساس الجميل والرؤية الشاملة لأبعاد الحياة وأعماقها .

التَّشاؤميَّة

Pessimism

كانت النظرية التشاؤمية من النظريات الفلسفية التي تركت بصماتها واضحة على مسيرة الفلسفة منذ أن عرفها الإنسان ، لدرجة أن ومضات التفاؤل بالمصير الإنساني تكاد تتلاشى تمامًا في مواجهة هذه النَّظرية ، وبحكم العلاقة العضوية والتاريخيَّة بين الفلسفة والأدب ، فإن الأدب بدوره قدم صورة مُتشائمة للحياة البشرية ، حتى في الأعمال الكوميدية التي تثير الضَّحك الذي يفترض فيه أن يكون تعبيرًا عن التفاؤل والبشر والسَّعادة ، لكن هذا الضحك كان في أحوال كثيرة تطبيقًا للمثل العربي الشهير : « شر البلية ما يضحك » . فالإنسان مهما يبلغ من القوة والجبروت ، فهو في النهاية ريشة في مهب الرِّياح عندما يواجه القدر المتربص به دومًا في أي وقت وأي مكان ، ولذلك فإنه يستحيل عمل حصر للأعمال الشعرية أو المسرحية أو الروائية التي جسدت بطش القدر بالإنسان منذ المسرح الإغريقي إلى الآن .

وكان هذا الإحساس المستمرُّ بالضعف الإنساني منبعًا لا ينضب من التشاؤم المثير لكل مشاعر الضياع واليأس والتشتُّت والاكتئاب وفقدان المعنى والهدف ، وقد سرت هذه الروح التشاؤمية في كثير من المدارس والنَّظريات الأدبية لتصبغها بصبغتها مثل الواقعية النقدية والعدمية والحتمية والعبثية والفوضوية وغيرها من النظريات التي ترى أن الغلبة في الحياة لعنصر الشر ، وأن هناك خطأ مأسويًا ينخر في الوجود الإنساني كالسوس ، وما التراجيديا

سوى التجسيد الدرامي لهذا الخطأ المأسوي الذي تبدو صوره وأشكاله لا نهائيَّة ومتجددة مع مسيرة الزمن . ولذلك يؤكد الفيلسوف أو الأديب المتشائم دائمًا أنه لا جدوى من السَّعي المحموم لتحقيق أهداف دنيوية ، إما لاستحالة تحقيق ، مثل هذه الأهداف ، أو لاستحالة الاحتفاظ بهذه الأهداف في حالة تحققها . ومع ذلك فإن الإنسان لا يستطيع أن يهرب من التردُّد الممض بين ألم الرغبة المحبطة غير المتحققة وبين الملل نتيجة الإشباع والتخمة .

وقد عبَّر الأدباء عن روح التشاؤم بدرجات متفاوتة ومتعدِّدة من المرارة والاستسلام . وهناك أمثلة لا حصر لها : قصيدة « شاطئ دوفر » للشاعر ماثيو أرنولد ، و « موال القراءة في السجن » لأوسكار وايلد و « أرض الضياع » للشاعر ت. س. إليوت ، وغيرها من الأعمال الشعريَّة والمسرحية والروائية التي كانت نغمة مضادة للروح المتفائلة التي ميزت آراء الفيلسوف الألماني لايبنتز، والتي صبغت أعمالاً شعريَّة وروائية مثل « راسيلاس » لصامويل جونسون ١٧٥٩ ، و « كانديد أو المتفائل » لفولتير ١٧٥٩ أيضًا ، وإن كان لجونسون نفسه قصيدة شهيرة بعنوان « غرور الرغبات البشرية » صور فيها عبث السعي الإنساني المحموم للحصول على مغانم سرعان ما تفقد معناها ومتعتها بمجرد الحصول عليها . وهي نفس الفكرة التي أكّدها الفيلسوف الألماني شوبنهاور عندما قال إن السعادة سلبية بل ومستحيلة ؛ لأن الإنسان لا يشعر بها إلا إذا فقدها .

ويعتقد المفكر أو الأديب المتشائم أنه إذا كانت هناك سعادة في الدنيا ، فهي مجرد استثناء ، أما التَّعاسة فهي القاعدة . فالإنسان يحلم بها في المستقبل الذي لن يأتي أو يتصورها في خياله الذي لن يتحقق . وهناك نظرية عرفت باسم « التشاؤمية الكونية » التي تؤكد أن هذا الكون مكان غير صديق للإنسان ، ولا يضمر له غير كل شر وتهديد بسحقه ، بل ويبدو أنه لا يعيره

أي التفات على الإطلاق . أي أن الوجود الإنساني لا قيمة له في مواجهة الوجود الكوني . وهي نغمة ترددت في الأعمال الأدبية سواء في الشَّرق أو الغرب ، فنجدها مثلاً في « رباعيات عمر الخيام » ، ومسرحية « الملك لير » لشكسبير ، التي يقول فيها دوق غلوستر : « إننا في مواجهة الآلهة مثل الذباب تحت رحمة شقاوة الصبية ، فإنهم يقتلوننا على سبيل التسلية » ، أو روايات توماس هاردي التي يبدو فيها البشر مثل نمل تحت أقدام الأفيال .

كما تجلت هذه التشاؤمية الكونية في كُتب تعتبر علامات مميزة على طريقها مثل كتاب الفيلسوف آرثر شوبنهاور « العالم إرادة وتمثُّلاً » عام ١٨١٨ ، وكتاب إدوارد ڤون هارتمان « المتشائمون » عام ١٨٨٠ ، وغيرهما من الكتب الفلسفية التي حاولت وضع أصابعها على منابع التشاؤم في الوجود الإنساني ، والتي تدفقت في الأعمال الشعرية عند هاينه الألماني ، وبايرون الإنجليزي ، وشاتوبريان الفرنسي ، فعلى الرغم من كل ما قيل عن إرادة الإنسان وصموده في وجه كل التحديات ، فإنه كان وسيظل ريشة في مهب الرياح ، ووجوده نفسه رهن بفارق ثانية أو لحظة في الزمن أو بوصة في المكان .

وهناك أيضًا التشاؤمية التي تؤكد أن الوجود الإنساني يسير من سيئ إلى أسوإ ، لأن عناصر التحلُّل والاندثار والتشتُّت هي جوهر هذه الدنيا ، ولا مفر من هذه الحقائق الجاثمة على كاهل الإنسان ، إلا إذا مارس لُعبة خداع النفس كملجأ وهمي للهروب من هذه الحقائق الممضة ، وقد اتّخذت هذه النظرية التشاؤمية أشكالاً عديدة منذ القرن السادس عشر . ففي قصيدة توماس لاف بيكوك « القاعة الرأسية » ١٨١٦ تبرز لنا شخصية السيد إسكوت الملقب بالمتآكل أو المندثر ، وهنكاك أيضًا تنبُّؤات جورج جيسنغ التي ترسم صورة مرعبة لاندثار الإنسان في المستقبل واختفائه من على وجه الأرض ، وقصيدة الشاعرة الأمريكية إدنا سانت ڤنسنت ميللاي « مرثية على قبر الجنس

البشري » ، برغم الروح الترانسندنتالية المتفائلة التي سادت الشعر الأمريكي في القرن التاسع عشر . كذلك فإن كتاب الفيلسوف الألماني أوزوالد شبنغلر « انهيار الغرب » ١٩٢٢ ، تنبأ باندثار الثقافة الغربية وربما الثقافة الإنسانية بأسرها ، لأن الإمكانات الخلاقة التي تنطوي عليها أوشكت على النَّفاد ، مثلها في ذلك مثل أية إمكانات في هذه الدنيا ، لا يمكن أن تظلّ محتفظة بحيويتها أو خصوبتها أو تجدُّدها إلى الأبد . وبرغم ذلك فقد أنكر شبنغلر أنه كان متشائمًا لأن كل ما فعله أنه وضع الوقائع والحقائق أمام العيون المبصرة ، وهذه الواقعية العلمية الموضوعية ليست لها علاقة بمشاعر التشاؤم .

ويمكن القول بأن الأدب العالمي عبر العصور ، لم يشهد نغمة أساسيَّة سيطرت على أعمال كثيرة مثلما فعلت التشاؤمية التي تفرعت إلى أنواع واتِّجاهات وخصائص متعدِّدة أو متداخلة فيما بينها . فهي نغمة تسري في كل أنحاء الحياة ، ويستخدمها البشر في حياتهم العادية للتَّعبير عن إحباطاتهم ومتاعبهم ومآسيهم . من أهم هذه الأنواع ، الإحساس بعدم جدوى الحياة المعاشة وعبثيتها ، نتيجة عجز البشر عن تحقيق المثل الذي تهفو إليه نفوسهم ، وكذلك الهزيمة الحتمية للروح الشاعريَّة والمرهفة والحساسة في صراعها مع العالم المادي والسطحي والتافه والغث . في هذه الحالة تصبح التشاؤمية نوعًا من الحزن الرومانسي الذي انتشر بين الشعراء الرومانسيين في شتى أرجاء العالم ، وذلك على حد قول إيرڤنغ بابيت في كتابه « روسو والرومانسية » ١٩١٩ ، ووليم روز في كتابه « من غيته إلى بايرون » ١٩٢٤ .

وعندما تمتزج التَّشاؤمية بالاستخفاف التهكُّمي المرير بأحوال الدنيا ، فإنها تقوم بتعرية مجالات الشُّذوذ والقبح والسقم في مواجهة الاتساق والجمال والحيوية ، وهي المجالات التي تتجلى في أشعار بودلير وموسيه . وعندما تحاول التشاؤمية أن تنأى عن الانحطاط والانحلال والتفسخ ، فإن الأديب

المُتشائم يبحث عن ملجأ له في نشوة الخلق الفني في حد ذاته ، كما يقول الناقد الفرنسي إيرنست سيليير في كتابه « المرض الرومانسي » ١٩٠٨ ، وهو التيار الذي سرى في روايات د. هـ. لورانس ، وجورج مور ، وڤيني ، وتوماس مان .

وعندما تتجه التشاؤمية إلى التهكُّم من الحياة ، فإنها تضفي على الإنسان مسحة من الكبرياء على أساس أنه لا يزال يملك القدرة على السخرية والتهكم برغم معاناته التي لا تتوقَّف ، وأدى هذا التوجه إلى تشاؤمية رواقية تحاول إيجاد صورة لوحدة الوجود برغم عوامل الفناء والعدم التي تتربص به ، ذلك أن جوهر هذا الوجود لا يقتصر على المادة فحسب ، بل هو قوة ومادة في الوقت نفسه ، والخير الأسمى مجهود لا يخضع إلا للعقل ولا يبالي بالظروف الخارجيَّة من صِحَّة أو مرض ، من غنى أو فقر . والرواقية فلسفة تسعى إلى اليقين برغم تردُّد الذِّهن الإنساني بين الإثبات واليقين ، تردد يعوقه عن إصدار الحكم بسبب الجهل بظروف الموضوع وجوانبه ، أو العجز عن التحليل والبت في الموضوع .

وقد تجلَّت هذه الرواقية الممزوجة بالشَّك في مقالة الفيلسوف الأمريكي وليم جيمس : « هل الحياة تستحقُّ أن تعاش ؟» ضمن كتاب « إرادة اليقين » عام ١٨٩٧ ، وفي كتابات وأشعار وروايات أ. أ. هاوسمان ، وتوماس هاردي ، وجيمس طومسون ، وروبرت لويس ستيڤنسون ، ومقالة الفيلسوف البريطاني برتراند راسل « عبادة الإنسان الحرّ » ضمن كتاب « الصوفية والمنطق » عام ١٩١٨ ، وكتاب المفكر الإسباني ميغويل دي أونامونو « الحاسة المأساوية في الحياة » عام ١٩٢٦ ، وغيرها من الدِّراسات والأعمال الأدبية التي حللت أو جسدت حيرة الإنسان بين الشَّك واليقين ، بين الضَّياع والإيمان ، بين التشاؤم والتفاؤل ، بين الاستسلام والصمود ، بين الاهتزاز

والثقة ، بين التخاذُل والإرادة .

وكثيرًا ما يحدث خلط بين التشاؤميَّة كنظرية ومصطلح وبين مظاهر أو ظواهر الحزن والأسى والأسف والاكتئاب والتعاسة التي تجتاح البشر في حياتهم العادية . ذلك أن التشاؤمية بصفة عامة لا تنطوي على مجرد تبدل الحظ أو ضياع السعادة أو حتمية الموت أو غير ذلك من العناصر التي توحي بالحزن والانقباض والجانب المعتم من الحياة ، والتي ترد في أعمال شعراء من أمثال توماس جراي وجون ميلتون وجون كيتس من ذوي المزاج الرومانسي . ذلك أن التشاؤمية الرواقية العقلانية تشحذ الإرادة في مواجهة تحديات الوجود ، وتثير أحاسيس التطهير التي تنقي الإنسان من شوائب حياته الضيِّقة كما يحدث عند مُتابعة المسرحيات والروايات التراجيدية . إن قصيدة مثل « غرور الرغبات البشرية » لصامويل جونسون تقدم للإنسان مرآة صادقة كي يرى فيها نفسه على حقيقتها ، فتغير عقله بدلاً من أن تثير تشاؤمه ، وفي الوقت نفسه إذا كانت مثل هذه الأعمال تقدم صورة للواقع الراهن بكل جوانبه المعتمة الكئيبة ، فإنها تنظر إلى المستقبل نظرة استبشار وتفاؤل على أساس أنه في النهاية لا يصح إلا الصحيح .

إن التشاؤمية هي أكثر أنواع الواقعية تطرفًا في مواجهة الحقائق مهما كانت مريرة أو كئيبة ، والواقعية النقدية ليست سوى صورة أدبية وفنية لها ، وهي أبعد ما تكون عن أحزان الرومانسية التي تستسلم لما تأتي به الأيام دون مُحاولة إيجابية لمواجهته واستيعابه بل وتغييره ؛ إذ إن اليأس يمكن أن يتحول في بعض الأحايين إلى طاقة أشد وأعتى من الأمل نفسه ، ذلك أن الإنسان اليائس ليس لديه ما يخاف منه أو ما يحرص عليه ، وبالتالي فإن اليأس يمنحه من الجرأة والإقدام ما قد يُساعده على تحقيق ما ينشده ، أما صاحب الأمل فيمكن أن يصبح فريسةً للقلق والتوجُّس والحرص عليه خوفًا من أن يفقده ؛

فقد كان اليأس الطاقة المحركة لمعظم نقاط التحول في التاريخ ، ثورات الشعوب دليل مادي واضح على ذلك .

هذا عن اليأس الإيجابيّ الذي تعدُّ التشاؤمية تنظيرًا فكريًا وفنيًا له ، أما اليأس السلبي فينتمي إلى الاكتئاب المصحوب بأحاسيس العجز عن تغيير الواقع الراهن ، والاستسلام الكامل لما تأتي به الأيام . وهذا أقرب إلى الرومانسية السلبية الهروبية منه إلى التشاؤمية الواقعية الإيجابية الناقدة ، والرافضة لكل ما يمكن أن ينتهك الكيان الإنساني ،والتي تتجاوز في شموليتها وعمقها مجرد أحاسيس التشاؤم أو التفاؤل التي تنتاب الناس في حياتهم العادية التقليدية ؛ إذ إنها نظرية فلسفية وأدبية تنير بصيرة الإنسان لمواجهة حقائق الوجود .

التصويريَّة (الإيماجيَّة)

Imagism

ظهرت النظرية التصويرية في مطالع القرن العشرين على أيدي بعض الشعراء الإنجليز والأمريكيين الذين اهتموا بتعريف حقيقة الخيال الشعري وطبيعته تعريفًا شاملاً ، وتطبيقه على الصور الجديدة التي ابتدعوها في الشعر الغنائيّ بصفة خاصة ، على أساس أن الصورة - وليس اللَّفظ أو الكلمة التقريرية - هي اللغة الحقيقية والفعلية للشعر ، بدونها يفقد هويته و وظيفته ، ويصبح مجرد تعبير مباشر عن معنى مُحدَّد ، مثله في ذلك مثل أي نوع آخر من التعبير .

وقد وضع أسس هذه النظرية الشاعر الأمريكي المعروف إزرا باوند في لندن عام ١٩١٢ ، لكن طبيعته القلقة دفعته إلى التخلي عنها لتخلفه في ريادتها الشاعرة الأمريكية إيمي لويل في عام ١٩١٤ حين اتجه باوند إلى ما أسماه بالنظرية الدوامية (نسبة إلى الدوامية) التي قادها مع ويندهام لويس . وبرغم اختلاف التسمية ، فهي لم تكن تختلف كثيرًا عن النظرية التصويرية ، ولذلك لم ينضم إليه سوى بعض الشعراء الذين تحمَّسوا له من قبل في نظريته التصويرية .

وقد منحت النظرية التصويرية قوة دفع كبيرة للإبداع الشعري ، فظهرت أربعة دواوين شعرية بين عامي ١٩١٤ و ١٩١٧ لثلاثة عشر شاعرًا من رواد

هذه النظرية . وضمت هذه الدواوين قصائد رائدة سواء لأصحاب النظرية أو لشعراء آخرين . ولم يكن هناك انفصال بين الإبداع الشعري والتنظير النقدي ، لأن المنظرين كانوا هم الشُّعراء أنفسهم ، وليسوا مجرد نقاد أو باحثين . وكان من أشهر هؤلاء الشُّعراء د. هـ. لورانس ، وجيمس جويس و ويندهام لويس ، وريتشارد أولدنغتون ، و وليم كارلوس ويليامز . وكانت مجلة « شعر » التي صدرت في الولايات المتحدة ، ومجلة « الذاتي » (ذي إيجويست) في إنجلترا لسان حال هذه النظرية .

وبرغم الدور الريادي للشاعر إزرا پاوند ، فإن الشاعر الأمريكي ت. إ. هيوم (١٨٨٦ - ١٩١٧) كان المُنظِّر الفكريّ لها ، سواء على مستوى تنظيره النقدي أو إبداعه الشعري الذي احتوى على تطبيق متبلور لمفهوم توظيف الصورة في القصيدة . وكذلك ريادته في شجب النظرية الرومانسية التي أكَّد أنها استنفدت أغراضها ، وفقدت جدواها الفكرية والإبداعية ، مما استوجب أن تتخلى عن مكانها لفنون وأصول شعرية جديدة تعني بالدِّقة الموحية ، وتهتمُّ بالإيجاز الذي يجعل صورة واحدة تعبر عما تعجز عنه صفحات مسهبة من التعبير المباشر . فالكثافة التعبيرية هي جوهر الإبداع الشِّعريّ ، وهو جوهر يمكن أن ينطمس أو يتلاشى تحت وطأة الإطناب والإطالة . ومن الواضح أن هيوم كان واثقًا من قدرة النظرية التصويرية على أن تحل محل النَّظرية الرومانسية وغيرها من النظريات الأدبية الأخرى التي فقدت حيويتها .

فقد ثارت النظرية التصويرية على الخيال الرومانسي الذي يمعن في الانسياب التلقائي للمشاعر والتقرير المباشر للأفكار ، وكذلك على الاتجاه العالمي الشامل الذي دعت إليه النظرية الرمزية التي سعت إلى هدم الحدود المحلية التي تفصل بين ظواهر التعبير الشِّعري . كما لم تسلم النظريات الأدبية الأخرى المعاصرة من هجوم النَّظرية التصويرية ، مثل النظرية المستقبلية

والانطباعية والنفسية ، لأن التَّصويرية كانت تدعو إلى التركيز على صور الشعر وجمالياتها أكثر من الأفكار التي تسري في القصائد . كما نادت باستعمال الألفاظ العادية المستخدمة في الحياة اليومية ،وانتقاء الكلمات الدقيقة التي لا تشتّت انتباه القارئ بعيداً عن القصيدة ، وممارسة الشاعر لحريته في اختيار موضوعاته والأسلوب الذي يُناسبها ، بل وابتداعه بعض البحور والقوافي التي تُلائم الموضوعات الجديدة .

وبرغم أن النظرية التصويرية انتهت تاريخيًا في السنوات القليلة التي أعقبت الحرب العالمية الأولى ، فإنها رسخت تقاليد نقدية وجمالية ، تجلت بعد ذلك بصفة خاصَّة في نظرية « النقد الجديد » التي اعتبرت الصورة والفكرة وجهين لعملة واحدة هي القصيدة الشعرية . بل إن النظرية الدوامية التي انشق بها باوند عن النظرية التصويرية ، فتحت آفاقًا جديدة وبعيدة للصورة الشِّعرية ، تجلت في أشعار جولد فلتشر ، ريتشارد أولدنغتون ، هيلدا دوليتل ، ف . س. فلينت الذين استوحوا صورًا جديدة تمامًا من الشِّعر الصيني والياباني ، بالإضافة إلى استلهامهم للشعر الفرنسي والألماني الكلاسيكي ، فقد كانت الدوامية تطويرًا للتصويرية وتوسيعًا لآفاقها ، لكنها لم تتصادم معها .

وفي عدد مارس من مجلة « شعر » عام ١٩١٣ ، وضع فلينت ثلاث قواعد لممارسة التصويرية . القاعدة الأولى تنص على التناول المباشر لجوهر المضمون سواء أ كان ذاتيًا أم موضوعيًا ،والقاعدة الثانية ترفض إضافة أية كلمة لا تساهم في الشكل الفني ، ذلك أن كل العناصر الداخلة في العمل لا بد أن تكون وظيفية . أما القاعدة الثالثة فتتناول الوزن والإيقاع بحيث ينهض التأليف على تتابع الجملة الموسيقية وليس على أساس الوزن الرتيب الذي لا تعبر موسيقاه عن تحولات المعاني والمواقف .

وتعددت الإنجازات النقدية للتصويريين ، فقامت إيمي لويل بتحرير ثلاثة

مجلدات أو مجموعات بعنوان « بعض الشعراء التصويريين : ١٩١٥ - ١٩١٧ » كمرجع لكل من يريد أن يدرس إنجازات النظرية وإضافاتها الشعرية والنقدية . وفي عام ١٩٣٠ عمل ريتشارد أولدنغتون على إحياء ذكرى الحركة أو النظرية بإصدار ديوان لأشعارها الراديكالية التي أرادت إحداث هزة قوية للشعر التقليدي . وقد نجحت إلى حد كبير في القيام بهذه المهمة ، إذ إنها لم تصدر عن فراغ ، بل كانت حريصة على الإشارة إلى منابعها الفكرية والجمالية مثل فلسفة العصور الوسطى ، وجماليات الفيلسوف الفرنسي هنري برغسون ، والشعر الياباني والصيني . . إلخ . لكنها كانت أساسًا ردة ضد الشعر التقليدي المتهافت الذي انتشر في عهد الملك جورج الخامس ملك إنجلترا (١٨٦٥ - ١٩٣٦) ، إذ كان نظمًا لأفكار ومعان مكررة أكثر منه شعرًا بمعنى الكلمة ، فقد ثار التصويريون ضد هذا الركود لدرجة أنهم استعانوا بالشِّعر الحر على سبيل تحطيم الشكل القديم للقصيدة .

كانت القصائد التصويرية قصيرة ، وتعتمد على لماحية الدلالات والمعاني . ولم يزد معظمها على أربعة أو خمسة أبيات ، وتدور القصيدة في أغلب الحالات حول استعارة أساسية راديكالية تشكل محورها وتطورها من بدايتها إلى نهايتها . فقد كان الهدف الاستراتيجي للنظرية التصويرية هو تجنُّب الوقوع في القوالب الشِّعرية القديمة . وقد فرضت التصويرية توجهاتها على الساحة الشعرية والنقدّية ، نتيجة لقدرتها الإعلامية والدعائية عن إنجازاتها ومعتقداتها من خلال مجلة « شعر » التي أنشأتها الشاعرة الأمريكية هارييت مونرو ، والتي عمل إزرا باوند مراسلاً لها من إنجلترا ، ونشر فيها عددًا من البيانات (المانيفستوات) سواء بقلمه أو بأقلام زملائه ، لإلقاء الأضواء الفاحصة على الجوانب المتعدِّدة للنظرية بالإضافة طبعًا إلى قصائدهم . وكان صوت الحركة مسموعًا ومؤثرًا في شباب الشعراء ، فتدفقت القصائد

التصويرية في الصحف والمجلات وإن لم تكن على مستوى إبداعات رواد الحركة التي اكتفى الشباب بمحاكاتها ، فقد كانت بمثابة « موضة » العصر .

وقد اعتبر بعض النقاد والدارسين التصويرية من النظريات الحداثية التي تركت تأثيرًا واضحًا في تطوُّر الشعر الحديث بعد أن حطَّمت معظم الجسور مع تقاليد الماضي ، ومهَّدت الطريق لانطلاقة جديدة سواء على مستوى الشكل أو المضمون . ولذلك لم ينته تأثيرها عندما انفضت رسميًا في عام ١٩١٨ . وخاصَّة أنها انفردت عن النظريات والحركات الشعرية الأخرى بإقبالها على ترجمات لأشعار من لغات لا يعرفها عُشاق الشعر ، فمثلاً قام الشاعر الإنجليزي آرثر وولي بترجمات عديدة عن الشعر الصيني ، كما قام الشاعر الأمريكي فرانسيس دينزمور بترجمة نماذج متنوعة من الشعر الأمريكي الهندي ، مما شكل تيارًا جديدًا ومثيرًا لم يألفه قراء الشعر من قبل .

واستطاعت الحركة التصويرية أن تمدَّ تأثيرها عبر المكان ، فنشأت في روسيا حركة بنفس الاسم قادها سيرجي إيزنين وألكسندر كوسيكوف ، وأناتولي مارينغوف ، وڤاديم شيرشنڤيتش الذي قام بالتنظير النقدي للحركة الروسية التي بدأت في عام ١٩١٩ ، أي بعد انتهاء الحركة الأم في إنجلترا وأمريكا . لكنها لم تصمد كثيرًا في وجه الثَّورة الشيوعية ونظريتها التي وضعها مكسيم جوركي في الواقعية الاشتراكية ، والتي استطاعت أن تقتلع نظرية الشكلية الروسيَّة من جذورها برغم أنها كانت أشد رسوخًا وانتشارًا في روسيا من نظرية التصويريَّة . فقد كان المد الاشتراكي صريحًا ومباشرًا بل وعاتيًا عندما قرر تحويل الأدب إلى أداة للدعاية عن النِّظام الذي أقام جمهوريات الاتحاد السوڤيتي على أنقاض الإمبراطورية الروسية .

لكن يبدو أن الأثر الجمالي والممتع للصورة الشعرية بصفة خاصة والصورة الأدبية بصفة عامة لا يمكن أن يندثر . فكما تجلت التصويرية الإنجليزية

الأمريكية في نظرية « النقد الجديد » ، تركت التصويرية الروسية أثرًا عميقًا في وجدان الأدباء السوفييت ، كان يبرز بين حين وآخر . ففي عام ١٩٧٢ صدر في موسكو كتاب قيم للناقد السوفييتي جيورجي غاتشيف عن الدور الذي لعبته الصورة في الأدب عبر العصور ، منذ أن عرف الإنسان فنون الأدب ، وأدرك التفكير التصويري في الكلمة ، والعلاقة بين الصورة والكلمة ، والإيقاع ،والحبكة ، والعمل الأدبي ككل ، ثم مرحلة الانتقال إلى الصورة الفنية الشعرية مع تطوُّر الوعي الفني في الأدب من المرحلة القديمة إلى الآداب الأوربية الحديثة ، ثم الصورة في أدب المسيحية ،والعصور الوسطى ،وعصر النهضة ، والقرن السابع عشر حين سادت النيوكلاسيكية ، وعصر التنوير . ثم اختتم كتابه بدراسة الصورة في علم الجمال والأدب في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر .

وهذا يدل على أن التصويرية لم تكن مجرد نظرية مرتهنة بفترة تاريخية معينة ، بل كانت منهجًا إبداعيًا ونقديًا قابلاً للاستخدام في أي زمان ومكان لأنه مرتبط ارتباطًا عضويًا بجوهر العملية الإبداعية في الأدب . فقد أدرك الأدباء عبر العصور – سواء أ كانوا قاصدين أم غير قاصدين – أن الصُّورة الأدبية تملك آفاقًا وأبعادًا قد تكون أعمق وأشمل من الصورة التشكيليَّة المرئية بالفعل ، والمحددة بأشكال وألوان ومساحات داخل إطار لا يمكن تجاوزه إلا بالخيال . أما الصورة الأدبية فمتروكة منذ البداية لخيال القارئ ليصنع بها ما يشاء من خلال تجاربه وإسقاطاته السيكولوجية عليها ، وبذلك يشارك الأديب في العملية الإبداعية مشاركة إيجابية ، أو ما أسمته النظرية البنيوية ثم التفكيكية بعد ذلك بإعادة إنتاج العمل الأدبي . ولم تكن التشبيهات أو الاستعارات أو الرموز أو التوريات أو الإيقاعات أو الصفات أو البنيات أو التشكيلات سوى العناصر المكونة للصورة والمتفاعلة في إطارها . صحيح أن

الكلمة كانت الوسيلة لكن الصورة كانت الغاية التي تؤدي إلى غاية أكبر وأشمل وهي العمل الأدبي ككل ، والذي لا يمكن تصوُّره بدون الدور الحيوي والجمالي والوظيفي الذي تنهض به الصورة على اختلاف أشكالها وتكويناتها وأبعادها وأعماقها التي تتنوَّع وتتعدَّد وتتجدد مع كل عمل أدبي جديد .

التطوريَّة

Evolutionism

النظرية التطوريَّة هي الصيغة الأولى للنظريَّة الأنثروبولوجية في الأدب ومنذ رسوخها مع المناظرات العاصفة التي سادت أواخر القرن السابع عشر ، وهي لا تزال نظرية مثيرة للجدل الذي يتراوح بين التأييد والحماس وبين الشّجب والرفض . وهو الجدل الذي لم تخف حدته إلا مع توظيف المنهج الأنثروبولوجي في النَّقد الأدبي والفني في النِّصف الثاني من القرن العشرين . فلم تعد المناظرة محتدمة بين من ينادون بأن الأدب يتقدم ويتطور وبين من يؤمنون بأنه يتحلل ويندثر . وأصبح كثير من النقاد والدارسين والمفكِّرين مقتنعين بما قاله الفيلسوف الألماني شوبنهاور ، بأن الفن يستطيع دائمًا أن يبلغ أهدافه النهائية ، بمعنى أنه يستحيل أن يتجاوز الزّمن هوميروس أو شكسبير مثلاً وأن يطويهما التاريخ ويصبحان مُجرد جزء منه . ذلك أن أعمالهما استطاعت أن تتجاوزه هو شخصيًا وجعلت منه ملكًا لهما ، لكن هذا لا يمنع في الوقت نفسه أن يبدع الأدباء الجدد عبر العصور أعمالاً يمكن المقارنة بين جدتها ، وبين عراقة الأعمال السابقة ولا نقول القديمة بالمفهوم التاريخي .

وكالحال في معظم بل وفي كل النَّظريات الأدبية والنقدية ، فإن النظرية التطوُّرية لم تستطع أن تصل إلى مقولة حاسمة قاطعة أو مبدأ جامع مانع ، يقضي على الجدل التي أثارته تمامًا . ولا يزال هناك دارسون ونقاد ينكرون أن الأدب ينمو ويتطوَّر ، ويؤمنون بأن الأعمال الأدبية والفنية التي يقومون

بدراستها وتحليلها هي كيانات مُستقلَّة بذاتها ومنغلقة على عناصرها ومعطياتها ، وتواصل حياتها و وجودها بصرف النَّظر عن حركة التاريخ ومؤثراته . فمثلاً يقول ت. س. إليوت إن الأدب الأوربي برمته له وجود حاضر وحال ، ومعاصر دائمًا لكل عصر ، بعد أن استطاع أن يكون لنفسه نظامًا ينطوي على مثل هذه الخصائص .

لكن الجدل يستمر عندما يؤكد نقاد ودارسون آخرون على أن هذه المفاهيم التي تُحاول أن تثبت أن الأدب ينهض على نظام خالد وأبدي ، تجهل أو تتجاهل إشكالية لا يمكن تجنبها أو الهروب منها . صحيح أنه لا يوجد تقدم نمطي في الأدب صوب نموذج خالد أو مثل أعلى ، لكن هذا لا ينفي أن هناك اختلافًا حقيقيًا بين المنظومات الفكرية والفنية التي تحكم الإبداع الأدبي عبر العصور . لكن هذا الاختلاف لا ينفي اختلافًا آخر بين تاريخ الأدب ، وتاريخ السياسة . إن أية معركة حربية فاصلة في التاريخ ، يمكن إعادة تقويمها وتحليلها من جديد ، سواء بالنسبة للظروف والملابسات التي أحاطت بها ، أو الضغوط أو الآثار التي مارستها على الأحداث والمواقف والتطورات التي أعقبتها ، ومع ذلك فإنها تظل ملكًا للتاريخ ، في حين أن ملحمة « الإلياذة » لهوميروس ، أو لوحة « العشاء الأخير » التي أبدعها ليوناردو دافنشي ، أو « السيمفونية الثالثة » المشهورة باسم « البطولة » التي استوحاها بيتهوفن من انتصارات نابليون الأولى ، وغيرها من هذه الأعمال الأدبية والتشكيليَّة والموسيقية ، تظلُّ حاضرة ومعاصرة – على حدِّ قول ت. س. إليوت – بحيث يمكن قراءتها أو مشاهدتها أو الاستماع إليها في كل عصر ، وتمارس علينا تأثيرها كما مارسته على الذين من قبلنا ، وإن كان تأثيرًا مختلفًا نظرًا لاختلاف ظروف العصر الثقافية والفكريَّة والاجتماعية والنفسية والحضارية .

ومع ذلك فإن الجدل لا يتوقَّف ، إذ إن هذه الخصائص الفاصلة بين

الرُّسوخ الأدبي والفني وبين الحراك التاريخي والحضاري ، لا ينبغي أن تطمس ظاهرة لا يمكن تجاهلها ، وهي أن الأدب في مسيرته عبر التاريخ ، قد تغيَّرت سماته وأدواته وتوجهاته وتطورت صوب آفاق جديدة . ويمكن كتابة تاريخه من خلال تتبع الظروف والأحوال الاجتماعية التي أبدعت الأعمال الأدبية في ظلها وتحت تأثيرها . وهي ظروف وأحوال متغيِّرة بطبيعتها ولا بدَّ أن تترك بصماتها المتميزة على هذه الأعمال . ومن يدرس الشِّعر في لغة معيَّنة ومجتمع معين عبر العصور ، يستطيع أن يرصد ويحدِّد مراحل للتطوُّر ، لدرجة أن كل مرحلة يمكن أن تتميز بسمات وخصائص وملامح مختلفة عن المراحل السابقة أو اللاحقة . صحيح أن كل عمل أدبي ناضج ومتكامل ينطوي على قيمة ذاتية خاصة به ، لكن نظرة المتلقين إلى هذه القيمة تتغير وتتطور مع الزمن ، أو كما يقول ت. س. إليوت ، إن الجديد يتأثر بالقديم وفي الوقت نفسه فإن القديم يتأثر بالجديد لأن نظرة المتلقين إليه تتغير . بل إن النظرية التفكيكية في النصف الثاني من القرن العشرين ، صرفت النظر تمامًا عن هذه القيمة الذاتية في العمل الأدبي ، وقالت بأنه لا يملك في داخله أي محور ثابت ، وعلى كل متلق أن يختار المحور الذي يراه مناسبًا في نظره ، بل وربما لا يكون هناك أي محور على الإطلاق كما تؤكد نظرية ما بعد الحداثة ، وبالتالي فإن الإبداع الأدبي والفني مجرد موجة من أمواج المحيط الإنساني والثقافي والحضاري الصاخب .

وبالإضافة إلى ذلك فإن من يدرس إبداع أديب أو فنان متتبعًا أعماله طبقًا لتسلسلها التاريخي ، سيجد أنه في الإمكان وضع رسم بياني لمراحل تطوره واختلاف أساليبه . وقد يكون هذا التطور إلى الأفضل أو إلى الأسوأ ، لكنه في النهاية تطوُّر لا يمكن إنكاره ، أما التقدُّم بمفهومه العلمي ، والذي يجعل نظرية جديدة تجب نظرية قديمة بل وتلغيها تمامًا ، فليس موجودًا في الإبداع

الأدبي والفنيّ ، إذ يمكن أن يكون هناك عمل أدبي أو فني تم إبداعه قبل الميلاد ، أفضل وأنضج وأكثر اكتمالاً وذاتية من عمل تم إنتاجه في الألفية الثالثة بعد الميلاد ، برغم كل النَّظريات والمدارس والمذاهب والاتجاهات والدراسات النقدية والجمالية التي تفتق عنها العقل البشري والفكر الإنساني عبر كل هذه القرون . فالأديب أو الفنان ليس مجرد حرفي أو صانع حريص على تطوير وتقدم حرفته أو صنعته ، بل هو مبدع يمثل حالة خاصة ، بل وبالغة الخصوصية والتعقيد والتّشابك والمراوغة حتى بالنسبة لنفسه ، لدرجة أن لا أحد - ولا هو نفسه - يستطيع أن يتنبأ بالسبيل الذي سيسلكه إبداعه ، وربما توقف فجأة عن الإبداع لأسباب قد لا يدركها هو نفسه . ولذلك فإن سيرته الذاتية والظروف الاجتماعية تظل - في حالات كثيرة - عاجزة عن تقديم تفسير مقنع للدَّوافع الشخصية والخفية التي يمكن أن تكون كامنة في التطورات التي طرأت على سلسلته الإبداعية .

والنظرية التطوُّرية لا يمكن أن تستخدم أدواتها ومناهجها على عمل أدبي أو فني في حد ذاته ، إذ إنها تنهض بطبيعتها على أداتي المقارنة والتحليل اللتين اتخذ ت . س . إليوت منهما أساسًا للعملية النقدية برمتها . ذلك أنه بالمقارنة بين الأعمال الأدبية والفنية التي أنتجت في أزمنة مختلفة ، فإنه يمكن تأسيس نظرية للتغير الأدبي . فمن السهل إدراك أن سمات الأعمال الأدبية وخصائصها تختلف باختلاف الأزمنة التي أنتجت فيها . وهذه ظاهرة طبيعية للغاية لأن الحياة في مسيرتها الأزلية الأبدية لا تتوقف عن التحول والتغير والتطور ، وبحكم أن الإبداع الأدبي أو الفني يعتبر خلاصتها الفكرية وعصارتها الجمالية ، فلا بد أن تخضع مسيرته لنفس القانون .

والسؤال الذي يطرح نفسه بشدة ولا يزال بلا إجابة حتى الآن هو : هل مجرد التغيُّر يمكن أن يؤدي إلى التطوُّر والنمو ؟ فلا تزال القوانين التي تحكم

هذا التغير لم تكتشف بعد ، برغم كل المحاولات المستميتة التي سعت لجعل التاريخ الأدبي علمًا من العلوم الإنسانية . وكانت المحاولة الوحيدة الطموحة التي سعت لبلوغ قانون لتطوُّر الأدب الإنجليزي قد تمثَّلت في الدِّراسة التي كتبها لويس كازاماين بنفس العنوان « قانون لتطور الأدب الإنجليزي » والتي حاول فيها « رصد التذبذبات التي تطرأ على إيقاع العقل القومي الإنجليزي » ، وهو الإيقاع الذي يفترض فيه أن يتسارع كلما اقتربت من الزَّمن الحاضر . وكانت دراسة ساذجة لدرجة أنها شوَّهت الأشكال المميزة والمتبلورة لبنيات الأدب الإنجليزي . فمن السَّذاجة أو الغرور وضع قوانين ثابتة وراسخة ومحددة للصراع بين الجديد والقديم ، بين الثوري والتقليدي ، بين الفعل والرد المضاد له ، إذ إنها كلها عناصر وطاقات تخضع لعوامل سيكولوجية لا يمكن قياسها وتقنينها . وبالتالي فإن هذه المحاولات لا تلقي أضواء علمية موضوعية فاحصة على التطور التاريخي للإبداع الأدبي .

لكن الأرض الصلبة التي تقف عليها النظرية التطورية تتمثل في الحقيقة التي تؤكِّد أن الإبداع الأدبي بطبيعته ضد السُّكون والثبات والركود والنمطية والتكرار والقولبة ، وبالتالي فهو مع التطور قلبًا وقالبًا . ومن العبث التنبؤ بما سيكون عليه شكل الإبداع الأدبي مستقبلاً في أية لغة أو منطقة من اللُّغات ؛ . فالخيال العلمي استطاع أن يتنبأ منذ القرن التاسع عشر ، أو حتى منذ ليوناردو دافنشي في عصر النهضة ، بالتطوُّرات المذهلة التي حققها العلم ، أما الخيال النقدي والأدبي فيبدو أنه عاجز عن التنبؤ بالتطورات الأدبية في المستقبل ، البعيد أو القريب على حد السَّواء ، وذلك برغم اجتهادات النظريَّة الأنثروبولوجية التي حاولت تطبيق قوانين التَّطوُّر على الأجناس أو الأنواع الأدبية بهدف تعميق وعي الأديب بما هو مقبل عليه من إبداع ، هو في حقيقته توليد لابن جديد ومستقل بكيانه ، برغم أنه ينتمي إلى فصيلته التي تساعد

المتلقين على التعرُّف على نوعه .

ومن الطَّبيعيّ أن تنتمي هذه الفصائل إلى الأصول الكلاسيكية الأولى التي بدأت في التكوُّن والتبلور فيما بين القرن الثامن والخامس قبل الميلاد في اليونان القديمة ، بل وربما إلى الأساطير والملاحم التي أبدعتها قريحة الشُّعوب البدائية دون أن يكون لها مؤلف أو مؤلفون محددون ومعروفون وذلك في عصور سابقة على العصر الكلاسيكي . لكن النقد الأدبي لم يعرف المنهج الأنثروبولوجي إلا مع نظريات التطور البيولوچي التي ظهرت في القرن التاسع عشر على أيدي رواد من أمثال داروين ولامارك وغيرهما . ثم تبعهم رواد النقد الأنثروبولوجي مثل فرديناند برونتيير في فرنسا وجون آدينغتون سيمونز في إنجلترا اللذين طبقا قانون الأنواع أو الأجناس البيولوجي على الأنواع والأجناس الأدبية ، إذ يقول برونتيير إن النَّوع أو الجنس الأدبي ينمو ويتحلل ويندثر مثل أي كيان عضوي ، ويطبق هذا القانون على التراجيديا الفرنسية فيقول إنها ولدت مع جوديل وماتت مع فولتير .

ويأسف النقاد الأنثروبولوجيون على أنه لا يوجد في تاريخ الأدب نظير للمنهج الذي تستخدمه علوم التطور البيولوجي في دراسة تاريخ الكائن العضوي وتطوُّره من الخلية إلى أشكال أكثر تعقيداً . فليست هناك دراسة علمية شاملة لتاريخ أي نوع من الأجناس الأدبية من بدايته حتى الصورة التي عرف بها الآن ، إذ اقتصرت الدراسات على رصد المراحل التاريخية وعلاقتها بالتطورات الاجتماعية والثقافية والحضارية ، أي دراسة الجنس الأدبي من خارجه دون التوغُّل في تكوينه العضوي ومدى تأثره بالمعطيات التي ينمو بينها ويؤثر فيها . في حين أن حركة الأدب لم تتوقف أبداً عن التطور والتغير والتدفق ، وذلك بعد دورات من الركود والتحجر والتراجع . ذلك أن العلاقة أو الحركة بين المد والجزر ، بين الانطلاق والتهافت ، لم تركن إلى السكون

أبدًا ، فهي خاضعة لدورات الحياة التي تحكم كل الكائنات الحية ، والتي يقاس بها الزمن بصفة خاصة والوجود الإنساني بصفة عامّة .

وبرغم وجاهة هذا المفهوم ومنطقيته العلمية ، فإنه لم يجد صدى واضحًا عند النقاد والدارسين ، ربما كان راجعًا إلى صعوبته وتعقيده وحاجته إلى استيعاب تفاصيل التطورات التي جرت للأعمال الأدبية عبر العصور المختلفة من خلال دراسة كل عمل على حدة دراسة تفصيلية في حدِّ ذاته ، ثم مقارنته بالأعمال الأخرى التي تنتمي إلى فصيلته ، وربما اتّسع مجال البحث لمقارنة فصيلته بفصائل أدبية أخرى سابقة أو معاصرة لها .

من هنا كان الإنجاز الذي أضافته النظرية الأنثروبولوجية إلى النظرية التطورية ، فقد قامت بتطبيق المنهج التاريخي الذي يتتبع تاريخ تطور الفصيلة أو نشوء السلالة الأدبية ، لإثبات أن التطورات الأدبية لم تكن عشوائية بلا هدف مُحدَّد أو منشود ، بل كان هناك دائمًا العقل الإبداعي الواعي بالهدف الذي تسعى هذه المتغيرات والتحوُّلات والتطورات إلى بلوغه ، ونوعية المسارات التي يمكن أن تشقّها حتى لا تدخل في متاهات جانبية ، أو طرق مسدودة ، أو حلقات مفرغة ، قد لا تبلغ الهدف ، أو قد لا تحقِّق الهدف بالطَّريقة المنشودة ، لكن هذا لا ينفي وجود مثل هذا الهدف في المستقبل القريب أو البعيد . وقد تبرز في الطريق أهداف جديدة لم تكن تخطر ببال المبدعين أو النقاد الدارسين .

وفي كل مرحلة من مراحل التطوُّر الأدبي هناك بوصلة هادية للدارسين والنُّقاد ، يمكن أن تتمثل في قُطب أو أكثر من أقطاب المرحلة ، يشكلون قوة جذب أو قوة دفع أو محورًا أو أكثر لرصد السمات أو الخصائص المتطورة للمرحلة ، فإذا مارس الناقد تاريخ الدراما الإنجليزية في القرن السادس عشر مثلاً ، فإن حسه النقدي والقيمي سيشده إلى شكسبير كمحور دارت حوله

الدراما وتطورت واتخذت سماتها المتميزة ، عندئذ يسهل الانطلاق من قاعدته الراسخة لدراسة أعمال زملائه ومعاصريه ، حتى لو لم يتأثروا به . فهو يجسد روح العصر في أصفى حالات تبلورها ، وهي الروح التي تترك بصماتها واضحة على إبداعات أبناء العصر .

لكن هذا لا يعني أن شكسبير كان بمثابة النموذج الذي تبعوه ، أو المعيار الذي يجب أن نقيم به أعمالهم ، وإنما يتخذه الناقد نوعًا من المرجعية التي يستند إليها بدلاً من أن يتحرك في فراغ بحثًا عن مدخل أو مفتاح للمرحلة . ولذلك فمن الطّبيعي أن يجد توجهات أو مفاهيم أو خلفيات أو بنيات مشتركة بين شكسبير ومعاصريه بحكم الإطار الزّمني الذي يجمعهم معًا . ومن هنا يستطيع الناقد الأنثروبولوجي أن يشقّ طريقه ، وأمامه بوصلة تهديه سواء السبيل . وبدون هذا المنهج العلمي المتبلور ، فإن دراسة التاريخ الأدبي تتحوّل إلى مجرد دراسة اجتماعية للأدب أو مجرّد سلسلة غير متصلة الحلقات ، تدور حول إبداعات أدباء ، يتواجد كل منهم في معزل عن الآخر . من هنا كان سعي النظرية التطورية ومن بعدها النظرية الأنثروبولوجية لتأسيس علم التاريخ الأدبي سواء على المستوى التنظيري أو التطبيقي .

التعادلية

Equalism

نادرة هي النّظريات الأدبية والفكرية التي ابتدعها الأدباء والمفكرون العرب المعاصرون أو المحدثون ، ومع ذلك فنحن لا نحتفل كما يجب بالأديب والمفكر العربي الذي استطاع أن يقدّم نظرية متكاملة تكاد تحتوي الحياة والفن والأدب في منظومة متناغمة زاخرة بالمنطق والعلم والحدس والفكر والفلسفة والنقد والرؤية الثاقبة . فهذا هو ما فعله توفيق الحكيم عندما قدم نظريته التي اشتهرت باسم « التعادلية » في عام ١٩٥٥ . وكعادتنا في العالم العربي لم تجد لنفسها صدى إلا في كتابات أو تعليقات عابرة في معظمها ، في حين كان من الممكن توليد اجتهادات وتنويعات وتفريعات منها ، لتثري الأدب العربي المعاصر الذي يعاني محاكاة الأدب العالمي سواء في أساليب الإبداع أو النقد ، لدرجة أننا نتحمّس لنظريات أدبية واردة من الخارج أضعاف حماس أصحابها الذين ابتكروها ، وربما صرفوا النظر عنها لاستنفادها قوة الدفع الكامنة فيها ، كما حدث للبنيوية على سبيل المثال .

عند ظهور نظرية أدبية ونقدية في بلاد الحضارة ، فإنه سرعان ما يلتف حولها النُّقاد والأدباء سواء بالتأييد أو التعديل أو الرّفض أو توليد تيارات وتفريعات جديدة منها ، ولذلك تبدو النظريات الأدبية التي صاغت مسيرة الأدب العالمي وقننتها ، حلقات متصلة في سلسلة واحدة ممتدَّة بطول هذه المسيرة ، أو خيوطًا في نسيج واحد استمدَّ منه الأدباء أشكالهم ومضامينهم .

ولذلك فإن الإحالات متبادلة دائمًا بين النظريات المعاصرة ، بل وصادرة دائمًا من النَّظريات الحديثة إلى النظريات القديمة السابقة . أما في العالم العربي فيبدو أن لا حياة لمن تنادي ، برغم أن الأدب العربي هو الأدب الوحيد في العالم الذي استمرَّ أكثر من ستة عشر قرنًا دون انقطاع لغوي أو إبداعي . فنحن نقرأ أشعار امرئ القيس كما نقرأ لأحدث شاعر عربي في بدايات القرن الحادي والعشرين . ولدينا ذخيرة من النظريات الأدبيَّة التي تركها لنا رواد من أمثال أبي حيان التوحيدي ، وأبي هلال العسكري ، والثَّعالبي ، والجاحظ ، والسيوطي ، والجرجاني ، وابن قتيبة ، وابن طباطبا ، وابن سلام ، وابن رشيق ،وابن القيم ، والبغدادي ، والقرطاجني ، والخفاجي ، والحصري ، وقدامة بن جعفر ، والمبرد ، وغيرهم من فرسان هذه الكوكبة الرائدة . لكن دراستهم وتحليل نظرياتهم ومقارنتها بالنظريات غير العربية ، ظلت قاصرة على كبار أساتذة الأدب العربي الذين حوصروا وراء أسوار الجامعة وبين جدران قاعات الدرس ، وظلَّت أبواب الإعلام والصحافة موصدة في وجوههم ، في حين كانت مسيرة الأدب العربي وتجديدها وتأصيلها في أشد الحاجة لإنجازاتهم الأكاديمية والعلمية المرموقة . فالأدب لا يمكن أن يعيش على محاكاة النماذج العالميَّة الواردة من الخارج ، وإن كان من حقه أن يستلهمها ويستفيد بتجلياتها ، لكن قبل هذه الاستفادة أو معها ، لا بدَّ أن يستمدَّ عصارة حياته من جذوره الضاربة في تربته التراثية حتى يوازن بين عنصري الأصالة والمعاصرة ،وحتى لا يصبح مسخًا شائهًا وسط الآداب العالمية .

كان توفيق الحكيم طموحًا بحيث لم يجعل نظريته في التعادلية مجرد نظريَّة أدبية ؛ إذ إنه وصفها في مقدمة كتابه الذي يحمل اسمها ، بأنها مذهبه في الحياة والفن ؛ أي إنه كان يكتب في كل شئون الحياة التي يدلي فيها بدلوه

طبقًا لمنهج التزم به سواء في كتاباته النقدية والسياسية والاجتماعية والثقافية والحضارية ، أو إبداعاته المسرحيَّة والروائية والقصصية . فقد كان البوصلة التي شقَّ طريقه على هديها ، والتي جعلت من إنتاجه الفكري والفني منظومة متكاملة ومتناغمة ، وفي الوقت نفسه لم تكن مجرد تطبيق حرفي لنظريته ؛ إذ إن الإبداع عند الحكيم يسبق التنظير الذي يجب أن يكون في خدمة الإبداع حتى لا يفقد الاتِّجاه ويضل الطريق ؛ إذ إنه يعتبر الجانب الواعي في العملية الإبداعية التي تجمع عادة بين العوامل اللاواعية والعناصر الواعية .

نشأت فكرة التَّعادلية عند الحكيم عندما أدرك أن التعادل الذي كان قائمًا حتى مطلع القرن التاسع عشر بين قوة العقل وقوة القلب ، أي بين نشاط التفكير ونشاط الإيمان ، قد اختلَّ بتوالي انتصارات العلم العقلي ، واستمرار جمود الجانب الروحي . فالعلم الذي هو وليد العقل قد ضاعف قوته وجدد وسائله ووسع آفاقه ، في حين أن الدين وليد القلب بقي محصورًا في أفقه . لم يكتشف منابع جديدة في أعماق القلب الإنساني ، تتعادل مع تلك العوالم الجديدة التي اكتشفها العقل البشري .

هذا التعادل واختلاله بين العقل والقلب في إطار إشكالية الزَّمن كان موضوع مسرحية الحكيم « أهل الكهف » ، كما أن هذا التعادل أيضًا واختلاله بين الفكر المطلق ممثلاً في شهريار والإيمان العاطفي ممثلاً في قمر ، متحركًا في إطار إشكالية المكان ودورته ، كان مضمون مسرحيته « شهرزاد » . كذلك فقد كان لقلق الإنسان في العصر الحديث سببًا آخر متصلاً بأمنه المباشر ، فهو يخشى في كل لحظة دماره المادي بيده هو نفسه ، وهذا التَّهديد كان من نتائج انتصاراته العقلية والعلمية التي منحت الإنسان قدرة مادية هائلة ساحقة ، يحتمل في أي وقت أن تفلت من يده وتهلكه ، وهي لا يلجمها غير حكمته ، لكنه لا يضمن هذه الحكمة . ومن هنا جاء قلقه على سلامته وكيانه ومستقبله ،

تحت وطأة عجزه في مواجهة احتمالات المستقبل ، والتَّهديد المستمر باختلال ميزان التعادل بين القوة والحكمة ، وهو التعادل الذي كان مضمون مسرحيته « سليمان الحكيم » .

بهذا تتضح وجهة نظر الحكيم في قضية الإنسان التي حللها في كتاباته النَّقدية وجسدها في إبداعاته الأدبية ، ذلك أن أزمة الإنسان المعاصر هي عنده اختلال في تركيبها التعادلي بين العقل والقلب . فقد اعتبر تأليه الحضارة الغربية للإنسان وحده على هذه الأرض من الأسباب التي أدت إلى كوارث العالم المعاصر ، فعندما أنكر الإنسان كل قوة غير قوته ، لم يجد ما يوجِّه إليه غرائزه العدوانية غير نفسه ، فانقلب ضد نفسه ، هادمًا كيانه بيده . لكن الحكيم يرى أن شعور الإنسان بالعجز أمام مستقبله ومصيره ، هو في حقيقته حافز إلى الكفاح والصمود وقبول التحدي ، وليس إلى التخاذل واليأس . ففي مسرحية « أهل الكهف » تُكافح الشَّخصيات ضد الزَّمن ، ولبث أحدهم متعلقًا بالحياة ، يتحدى الزَّمن بسلاح القلب إلى آخر لحظة ، في حين تجاهد شهرزاد محاولة أن تردَّ زوجها إلى الصواب وهو الذي أراد أن ينبذ أرضه وآدميته ، وأن تعيد إليه إيمانه ببشريته ، وسليمان في مسرحية « سليمان الحكيم » يجاهد ضد إغراء القوة التي تحاول أن تخرس صوت الحكمة كما يتمثَّل في الجانب الآخر من شخصيته . هكذا يجاهد الإنسان دائمًا ضد العوائق الخفيَّة المتربصة بحريته وإرادته ومصيره في مسرحيات توفيق الحكيم .

ويتمنى الحكيم أن يتَّجه الأدب الإنساني المعاصر إلى حشد قوى الإنسان ضد القيود الخفية التي تكبل حريته الحقيقية ، بحيث تتعادل داخله كفتا العقل والقلب ، والجسد والروح ، التفكير والإيمان . وقد جسد الحكيم هذا السعي الحثيث نحو وتصويره لشخصياته التي تنطوي على مزيج من الخير والشر الذي يحاول دائمًا أن يتسلَّح بكل الأسلحة الماديَّة والدنيوية المغرية كي يهزم

الخير ، ولعل قصته « طريد الفردوس » دليل واضح على ذلك . وهو يرى أنه يجب على المجتمع أن يقف من مرتكب الشر ، لا موقف المنتقم ، بل موقف المطالب بحالة التعادل ، أي بفعل الخير .

هذا من ناحية المنظور الفكري لنظرية التعادلية كما عالجه الحكيم في كتاباته ، وجسده في أعماله المسرحية والقصصية . أما على مستوى الشكل الفني ، فالتعادلية نظرية أدبية لها جمالياتها التي يجب أن توضع في الاعتبار ؛ فهي تقيم الأدب والفن على أساس قوتين يجب أن تتعادلا ، هما : قوة التعبير وقوة التفسير ، فالعمل الأدبي أو الفني لا يكتمل خلقه ولا ينهض بمهمته إلا إذا تحقق فيه التعادل بين القوة المعبرة والقوة المفسرة . والتعبير في نظر الحكيم ليس مجرد الشَّكل ، بل هو الشَّكل والمضمون معًا ، فليس هناك أي انفصال بين الشكل وبين المضمون الذي يتشكَّل به ، لأن التعبير عن مضمون معين يحتم وجود هذا المضمون ولكن من خلال الشكل وبخصائصه ومواصفاته الجمالية . وليست قوة التَّعبير سوى التوازن والتعادل بين قوة الأسلوب وقوة الموضوع أو بين جمال الشكل ومصداقية المضمون . يقول الحكيم في تحليله لهذا التعادل : « إذا طغى أحدهما على الآخر ، فإنك تشعر في الحال أن الوضع غير طبيعي ، فالأسلوب البارع والموضوع التافه يثيران في النَّفس إحساسًا بالتكلُّف . وكلمة « التكلف » هنا ليست مجازًا ولا مجرد وصف أدبي بل هي ذات مدلول يكاد يكون ماديًا ، فإن الأديب والفنان الذي يحتفل احتفالاً بالغًا بإبراز موضوع هزيل ، إنما يتكلف فعلاً أمرًا لا لزوم له ، كمن يرتدي ثياب السهرة ليجلس بمفرده في حجرته يتعشى بكسرة خبز ! فعدم مراعاة مقتضى الحال تكلُّف ، والتكلُّف في الأسلوب قبح كما هو في الحياة ، لأن شرط الجمال الفني أن يثير في النفس إحساسًا بأنه منبثق من نبع طبيعي ، ومهارة الفنان هي في إحداث هذا الشعور الطبيعي دائمًا ، فإذا أحس الناس

منه أن جماله خارج من نبع صناعي ، فقد أخفق . كذلك الحال إذا طغى الموضوع على الأسلوب . فالموضوع العظيم في الشكل السقيم يثير في النفس إحساسًا بالتحسر ، كمن يصوغ اللؤلؤة في خاتم من الصفيح . اختلال التعادل إذن في الحالين بين قوة الأسلوب وقوة الموضوع يحدث الشعور كذلك بأن الوضع غير طبيعي . »

لكن الحكيم لا يفترض في المضمون العظيم أو التافه شروطًا معينة أو خصائص محدَّدة ، إذ إن تقدير ذلك متروك لخبرة الأديب أو الفنان وموهبته وحسه ولماحيته . فقد يتناول بمواهبه السِّحرية موضوعًا نحسبه تافهًا ، فإذا هو يخلق منه بقلمه أو ريشته أو مطرقته أو ألحانه شيئًا يثير اهتمام الناس في جيله والأجيال التالية . فالموضوع لا تتحدَّد صفته العظيمة أو التافهة إلا بعد أن تعاد صياغته وتشكيله في العمل الأدبي أو الفني ، وتبعًا لدرجة خبرة الأديب أو الفنان وإحساسه وقدرته على أن ينفذ إلى حقائق الأشياء . ولذلك يحتم الحكيم أن تتعادل قوى التعبير وقوى التفسير في العمل الأدبي أو الفني . فإذا طغت قوة التعبير طغيانًا بالغًا ، فإن قسطًا هامًّا من رسالة الأديب أو الفنان لن تبلغ للناس ، وإذا طغت قوة التَّفسير على قوة التعبير ، فإن صفة الأدب أو الفن ذاتها تصبح مُهدَّدة بالانهيار ، إذ إن الأديب أو الفنان يجب أن يوجد أولاً بأداة أسلوبه البارعة القوية قبل النظر في أمر الرسالة التي سيقوم بتوصيلها ، ثم يأتي دور التفسير للرسالة التي يحملها العمل الأدبي أو الفني بعدئذ لجمهور المتلقين ، ليقول فيها كلمته عن وضع الإنسان في كونه وفي مجتمعه ، ويعبر الحكيم عن مفهوم العلاقة عنده بين الشَّكل والمضمون فيقول :

« التعبير وحده قد يؤدي إلى (الفن للفن) إذا أسرف في الهيام بجمال الشكل والتأنُّق في المبنى على حساب المعنى والمضمون . والتفسير وحده كذلك قد يؤدي إلى (الفن الملتزم) إذا أسرف في التقيُّد بمعنى خاص ومضمون

معين ، ليس إلى التحرُّر والاستقلال عنهما من سبيل ، فالفن للفن هو حبس الفنان في هيكل الشكل ، والفن الملتزم هو حبس الفنان في سجن المضمون . والسجن في الحالتين يمنع الفنان من تبليغ رسالته الكاملة . »

وقد طبَّق الحكيم هذه النظرية على إبداعاته المسرحية والروائية فيقول عن « عودة الروح » : « في الحقيقة لم أكتب لأعبر فقط بل لأفسر . ولقد كان من الممكن أن تكون (عودة الروح) مثلاً مجرد قصة تصور الحياة في حي السَّيدة زينب بين أسرة متواضعة ، وتخلق أشخاصًا نابضين بالحياة يعيشون في صميم بيئتهم ، وفي هذا الكفاية من حيث الفن ، لأن خلق الحياة هو عمل في الفن كافٍ . ولكني ألزمت نفسي بتفسير خاص للروح المصرية ، فلم تنته مهمة القصة عند حد التعبير والتصوير لبيئة وأشخاص ، بل اتخذت موقفًا يتمُّ عن رأي معين . »

ويحدد الحكيم مفهومه للصِّدق الفني فيصفه بأنه الشُّعور المنبعث في نفوسنا بأن العمل الأدبي أو الفني قد ولد ولادة طبيعيَّة ، ولا يمكن بالطبع أن تكون الولادة طبيعيَّة إلا إذا خرج العمل الأدبي أو الفني متناسق الأجزاء ، متناسب الأعضاء ، فإذا طغى فيه جزء على جزء فإنه يعتبر مسخًا مشوهًا ، حتى وإن كان جميل الوجه ، لذلك يعتبر الحكيم الشرط الضَّروري لحياة التعبير والتفسير معًا ، هو إيجاد التناسُب والتناسق بينهما ، أي التعادل .

ويبلور الحكيم نظريته في التعادلية فيقول : « إنه لا ينبغي أن تؤخذ كلمة « التعادل » بالمعنى اللغوي الذي يفيد « التساوي » ، ولا بالمعنى الذي يفيد « الاعتدال » أو التوسط في الأمور . بل إن معنى « التعادل » عنده هو « التقابل » ، والقوة « المعادلة » هي القوَّة « المقابلة » والمناهضة . ويحذر الحكيم أنَّه إذا لم يفهم معنى الكلمة على هذا الأساس ، فإن التعادلية تفقد حقيقة معناها ومرماها ؛ إذ إنها الحركة المقابلة والمناهضة لحركة أخرى ،

وبدونها تفقد الأعمال الأدبية والفنية بل والحياة نفسها الحيوية التي تميز وجودها .

ومن الواضح أن نظرية التعادل عند الحكيم تتَّخذ من قانون الاتزان أو التعادل في الميكانيكا قاعدة لانطلاقها ، وهو القانون الذي يشترط في الجسم المتزن أو المتعادل تحت تأثير عدد من القوى المؤثرة فيه أن يكون مجموع القوى أو الموجهات الداخلة فيه مُتعادلاً تعادلاً كاملاً ، وأن يكون مجموع عزوم هذه القوى أو الموجهات متعادلاً تعادلاً كاملاً أيضًا . فالوجود الإيجابي الفعال – في نظر الحكيم – سواء في الحياة أو الفن ، يبدأ من العدد « اثنين » ، إذ بوجود شيئين توجد العلاقة بينهما : أي الحركة والحياة . كل حركة يجب أن تقابلها وتعادلها وتناهضها حركة أخرى ،وكذلك كل قوة يجب أن تقابلها وتعادلها قوَّة أخرى . ولا يمكن أن نتصوَّر الحياة بدون هذا التعادل بين حركتين أو قوتين ، وكذلك الأعمال الأدبية التي تنهض على الصراع الدرامي الذي هو في حقيقته تعادل وتوازن وصراع بين حركتين أو قوتين . ذلك أنه مع انعدام المقاومة في مواجهة القوة ، تتوقف الحركة وبالتالي الحياة وكل أنواع التجديد والابتكار والإبداع ، وفي مقدِّمتها الإبداع الأدبي والفني .

وهكذا تسعى التعادلية إلى تفسير الوجود الإيجابي بأنه ضرورة تجمع قوى تتقابل وتتوازن مناهضة بعضها بعضًا في الكون والحياة والمجتمع والفن والأدب ، وبدونها لا تكتسب هذه العناصر أي نوع من الوجود الإيجابي . وقد نجح توفيق الحكيم في تطبيقها على إبداعاته المسرحية والروائية دون أن تتحوَّل إلى قالب جامد يصبها فيه ، أو قيد يعوق انطلاقه الفكري والفني إلى الآفاق الريادية التي بلغها . بل منحت أعماله شخصيةً متميزة ومتبلورة دون أن تقع في خطأ التكرار . ومن هنا كان احتفاء النقاد العالميين مثل جان ديستيو ، وموريس بريس ، ومارسيل مارتينيه ، وتيريز ميربان وغيرهم ، بإنجازاته

وإبداعاته التي تقف على قدم المساواة مع الأعمال التي احتلت مساحة أو مكانة مرموقة على خريطة الأدب العالمي . وكان من الممكن أن يوظف أدباؤنا هذه النظرية الرائدة في بعض أعمالهم ، لولا عوامل التمزُّق والاهتراء والتباعد ، التي يعانيها الأدب العربي المعاصر .

التَّعبيريَّة

Expressionism

بدأت الملامح المميزة للنظرية التعبيرية تتبلور في السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر ، مما مهَّد الطريق لظهور مسرحيات الكاتب الألماني فرانك ڤيدكايند Frank Wedekind التي أثارت ضجة كبيرة في العقد الأخير من القرن التاسع عشر والعقد الأول من القرن العشرين ،والتي أثرت بعمق في المسرح الأوربي والأمريكي ، خاصة في استعمالها الأقنعة لأوّل مرة منذ المسرح الإغريقي والروماني القديم . وأضافت إلى استعمال الأقنعة ، توظيف الرُّموز بجميع أنواعها لإعطاء المسرح أكبر شحنة من الانفعال والتكثيف والمعنى ، والاستغناء عن الحوار المباشر التقليديّ . وأدى هذا بدوره إلى التركيز على المونولوج أو المناجاة النفسية التي تلقيها الشَّخصية بمفردها على المسرح ، لكي تعبر عن مكنونات نفسها بعيداً عن قيود الحوار أو الديالوج ، والتي غالبًا ما تحتِّم على الإنسان أن يتكتم حقيقة ما يدور داخله لاعتبارات اجتماعيّة لا حصر لها .

وفي الواقع فإن مسرحيات ڤيدكايند لم تكن تملك من النضج الدرامي ، ما يضعها على مساحة مرموقة ومكانة ملحوظة على خريطة التراث المسرحي العالمي . ولكن أهميتها تكمن في دور الريادة والتنظير الذي قامت به من حيث ابتكار إمكانات التعبير المختلفة ، وربط الحوار ودلالاته بإيحاءات السينوغرافيا المسرحيَّة وعناصرها التي تتمثل في القناع ، والرَّمز ، والخلفية ،

والضوء ، واللون ، والموسيقى ، وحركة الممثِّل ، وطريقة إلقاء الحوار والمونولوج ، ومساحة المسرح ، والقيم التَّشكيلية للعرضِ ، باختصار كل شيء على خشبة المسرح يجب أن يقوم بالتعبير الدِّرامي المكثَّف عن المضمون بأدواته الخاصة به ، والتي لا تُكرِّر ما تعبر عنه أداة أي شيء أو عنصر آخر من عناصر العرض . فليس هناك زخرفة في المناظر أو الإطناب في الحوار أو الحركة . وبذلك تراجعت أهمية الحوار التقليديّ وأصبحت مجرد أداة من أدوات التعبيرِ الدِّرامي بعد أن كانت الأداة الأولى والرئيسية وربَّما الوحيدة في بعض النُّصوص أو العرض . فالكلمة لا تلقى إلا لإضافة دلالة جديدة وشحنة إضافية ، وإلا فيجب أن تصمت وتترك التعبير لأدوات الفن الأخرى التي لا حصر لها .

وقد اقتصر دور مسرحيات ڤيدكايند على إبراز هذه الاتجاهات الجديدة دون أن تبلورها على مستوى الإبداع الدرامي الرفيع . لكن النضج الريادي تجلى في مسرحيات معاصره السويدي أوغست ستريندبرغ ، خاصَّة في مسرحية « الطريق إلى دمشق » ١٨٩٨ ، و « الحُلم » ١٩٠٢ ، و « سوناتا الشبح » ١٩٠٧ وغيرها من مسرحياته التي رسخت تقاليد النظرية التعبيريَّة من خلال الإبداع الدرامي والفني وليس من مجرد التنظير لاتجاهات محددة وآراء مجردة .

وامتدّ تأثير التعبيرية الأدبية والمسرحية إلى الفنون الأخرى ، خاصة الموسيقى والمعمار والنَّحت والتصوير ، وكانت بمثابة ثورة ضد كل من الطبيعية والانطباعية ، لأن كلا المذهبين اقتصر على حدود التعبير عن الواقع : الطبيعية عن الواقع الاجتماعي وتفاصيله الدَّقيقة ، والانطباعية عن الواقع الفردي وهواجسه النفسية . فقد رفضت التعبيرية أن يكون الأدب مجرد صورة مكررة للواقع لأن الناس يغرمون دائمًا بالأصل وليس بالصُّورة ،

خاصّة أن المجتمع في تغيُّر وتطوُّر مستمرين ، وكذلك الفرد في موقفه من هذا المجتمع .

وإذا اقتصرت مهمة الأدب على مجرد التَّعبير عن المجتمع أو الفرد أو هما سويّا ، فلن يستطيع اللِّحاق بركب الحياة ومواكبتها ، لأن كل إنجاز من إنجازاته - عندئذ - سوف ينتهي بانتهاء اللحظة التي عبَّر عنها . وهذه هي مهمَّة الصِّحافة اليومية ، وليست مهمة الأدب التي وصفها الناقد التعبيري الألماني لوثر شراير بأنها « الحركة الروحية الموازية لسير الزمن ، والتي تضع الكيان الإنساني للفرد بثوابته فوق اعتبار وضعه الاجتماعي بمتغيراته » ؛ فهي تتناول الإنسان ككيان حيّ وخلاق ومُتكامل بحيث لا يستنفد التعبير الفني دلالاته المتجددة دومًا ؛ إذ إنه في مفهوم التعبيرية ليس مجرد فرد في مجتمع . ونظرًا لهذه الدّلالات التي يمكن اعتبارها لا نهائية ، فإن الكلمة المسرحية المنطوقة غالبًا ما تقف عاجزة عن التعبير الكامل عن هذا المخلوق المعقد ، الزاخر بالمتناقضات ، والغامض حتى في نظر نفسه . ولذلك تتعاون معها الفنون التشكيلية في التعبير عن الإنسان في كليته .

والمسرح خير وسيلة لتعاون المعمار والنَّحت والتصوير والموسيقى والرَّقص واللَّون والصَّوت والكلمة والضَّوء . . . إلخ . ولذلك كان المسرح بمثابة المصدر الأساسي للنظرية التعبيرية ، ثم تشعبت إلى الشِّعر والرواية ، ولكن في حدود أدوات كل منهما . وقد بلغت الحركة التعبيرية في المسرح قمتها منذ الحرب العالميَّة الأولى واستمرت حتى الحرب العالميَّة الثانية ، وكان من نجوم هذه الفترة موس هارت ، خاصة بمسرحيته « السَّيدة القابعة فيّ الظلام » التي أثارت ضجة في أوربا وأمريكا عام ١٩٤١ برغم ظروف الحرب العالمية الثانية .

وكانت النظرية التعبيرية من الخصوبة والآفاق المتنوعة بحيث تفرعت هذه الآفاق إلى تيارات متعدِّدة ، منها أصحاب التوجه التطبيقي الذي يرى أن

مهمة الأدب هي تنشيط عقل الإنسان و وجدانه ، ومنعهما من الركود والبلادة ، وليس مجرد تقديم صورة لما يراه الإنسان بالفعل في حياته اليومية . ومن أعمدة هذا التوجه ج. توللر ، وهايسن كليڤر ، وبيتشر ، وكايزر ، والأمريكي جون هاورد لوسون . وهناك أيضًا أصحاب التوجه الصوفي الغامض والمذهب اللاعقلاني ، الذين يقولون إن المعقول هو ما تمّ الاتفاق عليه وليس لأنه معقول في جوهره .

من هنا كانت المهمة الملقاة على عاتق المسرح ، وهي بلورة ما لم يتّفق عليه الناس بعد . ومن أعلام هذا التوجُّه سورج ، و ويرفيل ، وكورنفيلد ، وكافكا ، وأونيل الذي بلغت التعبيرية عنده قمتها في معظم مسرحياته . وقد ركّز كل هؤلاء على مهمة الأديب كمحرر لروح الإنسان من ربقة الواقع التقليدي الذي غالبًا ما يعاني الأفق الضيق الخانق الذي يفقد الحياة معناها الحقيقي .

واشترك أصحاب التيارات المختلفة للتعبيرية في المُناداة بانقلاب في وسائل الإنتاج المسرحي ، فاستخدموا المسرح الدائري والمتعدِّد الطوابق ، والأضواء الخافتة والمعتمة ، والتصوير السينمائي لتوظيف الإمكانات السينمائية في التّعبير المسرحي . وقد استفادوا إلى حد كبير من اكتشافات سيغموند فرويد في التحليل النفسي ، والتي أكدت أن الإنسان مخلوق ديناميكي متفاعل مع واقعه وذاته بطريقة أو بأخرى دون أن يفقد صفاته وخصائصه الأساسيَّة المميزة لكيانه الإنساني ، والتي قد تختفي تحت وطأة الواقع ، لكنها تظل موجودة وكامنة في انتظار من يخرجها ويزيل عنها الصدأ .

والمسرحية التعبيريَّة المتعارف عليها ، تقوم على شخصية محورية تمر بأزمة نفسية واضطراب وجداني ، يتطلبان من المؤلف الاستعانة بعلم النَّفس في أحايين كثيرة حتى يضع أصابعه على أسباب دوامتها المأساوية . ولا يرى

المشاهدون الشّخصيات الأخرى والظروف المحيطة بها إلا من خلال وجهة نظر الشّخصية المحورية إليها التي تترجمها إلى رموز درامية ومسرحية متجسّدة سواء في ذهن المتفرج أو أمام ناظريه ، ومن هنا كان حماس التعبيريين للمونودراما أو المسرحية التي تكتب لممثل واحد يتقمّص كل الحالات النفسيّة الممكنة ، إذ إن كل الأحداث والمواقف تنبع من ذهن الشخصية الوحيدة على المسرح وتصب فيه . وبين المنبع والمصب تتبدى حياة كاملة أمام المشاهدين . وقد اشتهر بهذا النوع من المسرحيات ، كاتبات من أمثال إيڤيت غيلبرت ، وروث دريبر ، وكورنيليا أوتيس سكنر ، مما يدلُّ على تفوُّق المرأة على الرجل في مجال البوح بتيار الشعور الذي كبتته طويلاً تحت وطأة الرَّواسب الاجتماعية التي لم تسمح لها بهذه الجرأة التعبيرية إلا مع بوادر الحركة النسوية لتحرير المرأة في مطالع القرن العشرين .

والظاهرة الجديرة بالرَّصد والتحليل أن الرجال عندما يتصدون لكتابة مسرحيات المونودراما ، فإن الخصائص التعبيرية كانت تتراجع بل وتتلاشى ، فتبدو تقليدية للغاية ، كما في مسرحية « الكمين » لآرثر ريتشمان التي كتبها عام ١٩٢١ .

أما الروائية الأمريكية إيلين جلاسجو فكانت تقول إنها تكتب رواياتها من خلال عيون وعقليّة البطل أو البطلة ، وقد طبقت هذا الأسلوب على روايتها المشهورة « الأرض الجرداء » عام ١٩٢٥ .

وقد ازدهرت التعبيرية في المسرح الأمريكي بصفة خاصة على يدي كل من يوجين أونيل ، وإلمر رايس ، وجورج كايزر . ففي مسرحياتهم تتوالى الأحداث والشخصيات مغلفة بجوٍّ من الحلم والظلال والتشتت والضَّياع بحيث تضيع النِّسب التقليدية المتعارف عليها في الحياة العادية ، لأن مثل هذه النِّسب تحدُّ من انطلاقات التعبير الدرامي . ومع ذلك فالأحداث

والشَّخصيات عاديَّة وتقليدية ، لكنها توضع تحت ضوء غير عادي عن طريق إزالة الفجوة التي تفصل بين حياة الإنسان الاجتماعية وكيانه الداخلي النفسي ، وهي الفجوة التي تفرضها الحياة الاجتماعية على الناس ، وغالبًا ما تصيبهم بدرجات متفاوتة من المرض النفسي المعروف بالشيزوفرانيا أو انفصام الشخصية .

ويتركز هدف الأديب التعبيري في التَّجسيد الموضوعي الخارجي للتجربة النفسية المجردة عن طريق تعميقها وتوسيع أبعادها وإلقاء أضواء جديدة عليها لكي تضيء الدهاليز البشرية المعتمة ، فتتكشف الخبايا والخفايا التي يداريها الناس أو التي لا يستطيعون رؤيتها لقصر نظرهم . ويقول الكاتب المسرحي الإنجليزي جون غالزورثي إن التعبيرية تجسد جوهر الأشياء بعد أن تخترق المظاهر التي تعمى الأبصار عنها ، ولذلك فهي لا تعترف أن هناك تشابها ضروريًا بين الداخل والخارج ، وحتى لو وُجد هذا التَّشابه فإنه لا يهمها على الإطلاق .

يتجلى هذا الاتجاه في مسرحية إلمر رايس « الآلة الحاسبة » التي يقدِّم فيها بطله بائع الكتب بمُناسبة مرور خمسة وعشرين عامًا على اشتغاله بالمؤسسة ، فقد استدعي لمقابلة المدير في مكتبه والبشر يملأ جوانحه ، متوقعًا التهاني الحارَّة والعلاوة المجزية ، وإذ بالمدير يخبره أنَّه مطرود . وفي الحال تميد أرضية المسرح التي يقف عليها البطل من تحت قدميه ، وتدور في جنون متذبذب لتعبر تعبيرًا مُجسَّدًا للدوامة التي تدور داخل عقل البطل وتحيله إلى ريشة في مهب الرياح . ثم تتتابع المناظر المسرحية لتجسِّد الأزمة النفسية للبطل أمام المشاهدين ، بحيث يتابعون بأعينهم صراعه الداخلي ، ومواجهته لمصيره دون أن ينبس ببنت شفة .

وقد اتبع جورج كايزر نفس المنهج التعبيريّ في رسمه لشخصية صراف

البنك في مسرحية « من الصباح حتّى منتصف الليل » عام ١٩١٦ ، ويوجين أونيل في شخصية بروتس جونز في مسرحية « الإمبراطور جونز » عام ١٩٢٠ . وإذا كانت التّعبيرية تصوِّر الإنسان في كليته ، فإن الشخصيات تتحوّل إلى مجرد أنماط لا يهمُّ أن تبدو بشرًا من لحم ودم ، وأحيانًا تتحوّل إلى مجرد أرقام أو مسميات عامّة . فيمكن أن تسمى الشّخصية الأستاذ صفر مثلاً أو الرجل أو المرأة أو الرئيس أو المدير أو الشاعر بأسلوب تجريدي .

وغالبًا ما تكون اللُّغة سريعة وتلغرافية ولاهثة ومتقطعة ، فتتراوح بين الغنائية الحالمة والنّثر الخشن لكي تعبِّر عن روح المونولوج الذي يعبر عما يجتاح الشّخصية من صراعات وتناقضات واضطرابات . كذلك فإن الأحداث بدورها مفاجئة وفاقدة للتّرتيب المنطقي التقليدي ، وضاربة جذورها في الخيال والإغراب ، وذات مستويات متعدِّدة تختلف نوعيتها باختلاف الحالة النّفسية ، وتُشارك الموسيقى والأصوات والأضواء الزاخرة بالرُّموز ، إمكانات الكلمة في التّعبير حتى تكتمل ظلال المعاني وتتنوع دلالاتها . هذا بالإضافة إلى الحيل المسرحية الممثلة في الأقنعة ، والمكياج ، ومجموعات الكورال الغنائي ، والتحريك الإيقاعي للممثلين ، وخفوت الضّوء والتلاعب بدرجاته ، وتغيير المناظر الخلفية لكي تشارك في التعبير ، إذ إن التّعبيريّة ترفض أي ميل زخرفي في الفن . وهذا يجعل المسرحيات التعبيرية زاخرة بعنصر الإبهار ، لكنها في بعض الأحايين تصعب مُتابعتها بالنّسبة لمتفرج التّسلية الذي لا يريد أن يعمل فكره .

وقد عانت التعبيرية ، في بعض مراحلها ، الرتابة والنمطية والشطحات الهوجاء ، والهواجس المشتّتة التي لا تهمُّ الجمهور العريض ، وذلك تحت ادعاءات الحداثة والتّجريب . لكن هذا لا يقلل من إنجازاتها الفنية في مجال التقنيات المسرحية التي تعبر في جرأة مثيرة عن الحياة الداخلية للإنسان عن

طريق التّشكيلات المجسّدة للحالات النفسية ، وترجمة الحقيقة المجردة إلى بناء درامي زاخر بالدلالات الفكرية والجمالية ، وهي بهذا حطمت الحرفية التقليدية لفن المسرح ، وأخصبته بوسائل تعبير متعدّدة ومتجدّدة مما مكّنه من مواكبة الحضارة التكنولوجية المعقّدة .

وإذا كان الناقد الإيطالي بنديتو كروتشي من أعمدة النظرية الحدسية فهو أيضًا من أكبر الذين نظروا للتعبيرية في الفن ، وكان أول من ربطها بعلم الجمال ، فهو يقول إن مهمّة الفن عامّة و تنهض على إخراج التجربة الحياتية الواقعية في شكل جمالي مكثّف ومتبلور يعبر عن جوهرها الحقيقي . وهذا الشّكل ينهض على قاعدة أن كل فن تعبير ولكن ليس كل تعبير فنًا بالضرورة ، فإذا لم يتكامل هذا الشّكل ، فالتعبير عن المضمون يظل ناقصًا ومتبلورًا .

وكانت الفكرة التقليدية التي تقول إن كلّ تعبير فن ، قد سادت حتى أواخر القرن التاسع عشر ، ونتج عن ذلك أن دخلت السيرة الذاتية أو الخطابات المتبادلة بين الأدباء في مجال الإبداع الفني . ولكن النظرية التعبيرية قالت بأن الفن ليس مجرد تعبير عن فكرة ، بل تجسيد لها في المقام الأول . وهناك بون شاسع بين أن يقول زوج لزوجته : « إنني أحسّ بالتعاسة اليوم لأنني تشاجرت مع رئيسي في العمل » ، وبين أن تقولها شخصية في مسرحية . فالحالة الأولى هي مجرد تعبير عن حالة نفسيّة راهِنة ، تزول تدريجيًا مع خفوت حدّتها النفسية ، أما في حالة الشخصيات الدرامية ، فإن الحالة تختلف تمامًا لأن الشخصية تنطق هذه الجملة ضمن نسيج درامي معقّد ومُتشابك ومتشعّب . وهذه الجملة تنطق في المسرحية كنتيجة حتمية وضرورية لما سبق من أحداث ومواقف ، وكتأثير فعال على ما سوف يتلوها من أحداث سوف تتدفّق في مجراها الطبيعي حتى نهاية المسرحيّة . إن الجملة في هذا السّياق مقصودة من الناحية الدّرامية الفنّية ، أما في الحياة العملية ،

فهدفها هو التنفيس المؤقّت عن الحالة التي يمرُّ بها الشخص ، وليس بالضرورة أن تأخذ نفس الشّكل الجمالي المفروض وجوده في الإبداع الأدبي والفني .

هذا هو الفارق الأساسي بين التَّعبير في الحياة العملية ، والتعبير في التَّشكيل الفني ، ففي الحالة الأولى يقوم التعبير بمهمة وظيفية وعملية مؤقَّتة في حين يعتمد في الحالة الثانية على التجربة الفنية الجميلة الدائمة التي تعبِّر عن الجوهر الإنساني الحق وليس عن مجرد حالة عابرة يمرُّ بها ، ذلك أن الثّوابت الإنسانية كانت دائمًا الشُّغل الشاغل للفن منذ أن عرفه البشر .

التَّفسيريَّة (الهرمنيوطيقيَّة)

Hermeneutics

سميت هذه النظرية بالتفسيرية أو الهرمنيوطيقية لأن قضيتها الأساسية كانت إشكالية تفسير النص بصفة عامَّة ، بصرف النظر عما إذا كان مضمونه اجتماعيًا ، أم تاريخيًا ، أم سياسيًا ، أم أدبيًا . . إلخ . وهي لا تقتصر على تفسير النصوص الأدبية والفنية ، بل تمتدُّ لتشمل تفسير كل النصوص في شتى أنواع المعرفة الإنسانية . ولذلك فإن مصطلح الهرمنيوطيقا مصطلح قديم بدأ منذ مُنتصف القرن السابع عشر في مجال الدراسات الدينية ، وكان بمثابة منظومة للقواعد والمعايير التي يجب على المفسر أن يتبعها لفهم الكتاب المقدس (الإنجيل) . لكنه تطوَّر بعد ذلك ، خاصة في مجال النقد الأدبي والفني ، فأصبح نظرية تطرح تساؤلات كثيرة ومعقَّدة ومتشابكة حول طبيعة النص الأدبي وعلاقته بالتراث والتقاليد من جهة ، وعلاقته بمؤلِّفه من جهة أخرى ، وعلاقته بمفسِّره أو ناقده من جهة ثالثة . وهذه العلاقة الأخيرة كانت الاهتمام الرئيسي الذي تجلى في كتابات وتفسيرات منظِّري الهرمنيوطيقية ونقادها ، على أساس أن أحدًا من دارسي النُّصوص الأدبيَّة لم يُعرها الإلفاتات الجديرة به بطول تاريخ النقد الأدبي ، برغم أن هؤلاء المفسِّرين والنقاد كانوا القنوات التي ربطت بين الأعمال الأدبية وجماهير المتلقين .

وكان من أعقد الإشكاليات التي واجهت النظرية التفسيرية في مجال النَّقد

الأدبي ، أن النسبية هي التي تحكم علاقة الناقد بالعمل الأدبي الذي تتّسع آفاقه وأبعاده وأعماقه التي ينظر إليها النُّقاد من الزّوايا التي تتحكّم فيها اتجاهاتهم ومذاهبهم التي هي عبارة عن منظومة اجتماعية وفكرية وثقافية وتراثية وحضارية ، تبلور موقف الناقد من واقعة وعصره ومجتمعه ، وبالتالي من الأعمال الأدبية التي يقوم بتفسيرها ، وتتجلى النسبية في أن كل ناقد يتصوّر أن تفسيره للنص هو التّفسير الصحيح وما عداه فهو سوء فهم وانحراف عن جوهره ، وذلك لإيمانه بأن المذهب النقدي الذي يتبعه هو المذهب الصّحيح الذي يجب على كلّ النقاد اتباعه .

وتكمن الخطورة في النظرية التفسيرية أن الناقد يعتبر تفسيره المدخل الشّرعي الوحيد للنّص بحيث يصبح النّص وتفسيره وجهين لعملة واحدة ، وبحيث يصبح ما يقصده التّفسير هو ما يقصده النّص سواء على مستوى الشكل أو المضمون ، أي التوحيد التعسفي بين ثلاثي المؤلّف والنص والناقد ، وهو توحيد يصل إلى حدّ الاستحالة . وقد أدرك منظرو التفسيريّة خطورة هذا التوجُّه ، فحاولوا إيجاد رؤية جديدة تساعد على بلورة منظومة نقدية وتحليلية وموضوعية ومرنة بحيث لا تقتصر العلاقات بين هذا الثُّلاثي : المؤلّف والنّص والناقد على قناة واحدة تقتصر على تفسير أو تأويل واحد ، بل تتعدّد التفسيرات والتأويلات مما يضيف ثراءً وخصوبة إلى المنظور الأدبي والنقدي ، ذلك أن أي تفسير هو نسبي بطبيعته ، وأي ناقد يتصوّر أن تفسيره جامع مانع فإنه يخدع نفسه قبل أن يخدع الآخرين .

وتعدُّ العلاقة بين المؤلّف والنص من أهمّ المباحث النّقدية والتحليلية التي ركزت عليها النظرية التفسيرية ، وهذه العلاقة تطرح تساؤلات معقدة ومتشابكة بحيث لا يمكن إيجاد إجابات سهلة ومباشرة وحاسمة ، وإن كانت هذه التّساؤلات منتشرة بطريقة أو بأخرى في النّظريات الأدبية والنقدية

الأخرى . ذلك أنه من الصَّعب وأحياناً من المستحيل رصد نوعية العلاقة بين المؤلِّف والنص . فلا يمكن الجزم بأن النص الأدبي معادل موضوعي لهدف المؤلف العقلي وقصده الإبداعي . وحتى لو افترضنا القدرة على مثل هذا الجزم ، فإنه ليس في إمكان الناقد أو المفسر أن ينفذ إلى المنظومة العقلية للمؤلِّف من خلال تفسير النص الأدبي . كذلك فإذا افترضنا غياب التطابُق أو التوحد بين قصد المؤلف ونصه المبدع ، فإنه ليس في الإمكان أيضًا الجزم بأنهما عمليتان متمايزتان ومنفصلتان تمامًا ، أو حتى الجزم بنوعية العلاقة بينهما أو طبيعتها وأسلوب رصدها وتحليلها وتفسيرها .

وهذه الحيرة تفضي بنا إلى حيرة أشمل وأعمق عندما نتوغل في العلاقة بين النص والناقد أو المفسر ، خاصة أن كل النظريات الأدبية والنقدية كانت تطمح إلى تحقيق إمكان الفهم العلمي الذي لا يختلف حوله المتلقون والنقاد ، لكنها فشلت لدرجة أن النظرية التفكيكية سخرت من هذا الفهم العلمي الجامع المانع ، مؤكدة أن من يسعون إليه يلهثون وراء سراب . بل وأصبح من حق الناقد أو المفسر أو المتلقي أن يسيء قراءة العمل وفهمه ، وربما عن عمد ، ولا جناح عليه في ذلك تمامًا ، طالما أن فهم المؤلف لعمله قد يختلف كلية عن فهم الناقد أو المفسر أو المتلقي له . ولا تقتصر محاولات تفسير العمل الأدبي من خلال تحليل العلاقة الثلاثية بين المؤلِّف والنَّص والناقد ، بل تمتد لتشمل بعدًا رابعًا وهو علاقة هذا الثلاثي بالواقع المحيط به والمتفاعل معه في عمليتي الإبداع والتَّفسير . هذا إذا كان الواقع راهنًا ومعاصرًا ، أما إذا كان الواقع تاريخيًا ، وينتمي إلى عصر مختلف فإن الإشكالية تزداد تعقيدًا وغموضًا لأنه من المعروف أن الأديب أو الناقد أو المفسر الذي لا يستطيع أن يكون ابن عصره لا يستطيع أن يكون ابن أي عصر آخر .

ويعدُّ المفكر الألماني شليرماخر رائدًا للهرمنيوطيقية الكلاسيكية التي رسخ

أصولها في منتصف القرن التاسع عشر . وكان أول من نقل مفهومها من مجال التفسير الديني ، ليجعل منه منهجًا أو علمًا لعملية الفهم وتفسير النُّصوص . واستطاع بريادته النظرية والتطبيقية أن ينتقل بها من كونها مجرد أداة أو منهج في خدمة علوم الدين ، إلى مجال أشمل ، أصبحت فيه علمًا مستقلا بذاته ، يمكن توظيفه في شتى العلوم الوضعية والإنسانية التي تستخدم اللغة وسيطًا لتوصيل مضامينها ، وبحكم أنها تشترك جميعًا في هذا الوسيط ، فيمكن إيجاد معيار تفسيري من خلال أساليبها في التعبير والتوصيل والتأثير في عقول البشر . لكن عمليّة التوصيل اللُّغوي ليست آلية لأنها تمر عبر طبيعة بشرية غامضة ومعتمة مثل الأجراس والأدغال الكثيفة . ومن هنا كانت الخبرة اللغوية لدى المفسر غير كافية ، بل لا بد أن يكملها بالخبرة السيكولوجية التي تضع يده على آليات النفس البشرية عندما تفكر وتنفعل وتسلك . ولذلك يقول شليرماخر في كتابه « التاريخ الأدبي الحديث » : « إن الموهبة اللغوية لا تكفي وحدها المفسر في العمليات التي يريد القيام بها تجاه النصوص المختلفة ، فهو لا يستطيع أن يدرك حدود الإطار اللغوي والتي لا يمكن تقنينها بصفة عامة . كذلك فإن الموهبة التي تمكنه من إدراك أبعاد الطبيعة البشرية لا تكفي وحدها لقصورها في كل الحالات تقريبًا ، لذلك لا بد من الاعتماد على الموهبتين : اللُّغوية والسيكولوجية . لكن لا توجد قواعد مُتعارف عليها لتحقيق هذا التفاعل بين الجانبين . »

ويؤكد شليرماخر أن اللُّغة ليست رهنًا بتوظيف المؤلف لها ، لأنه تملك وجودًا موضوعيًا متميزًا ومستقلا عن عمليات التفكير والتعبير الخاصة بالمؤلف ، ولولا هذا الوجود الموضوعي للغة ، لما استطاع الناس أن يفهموا بعضهم بعضًا . لكن هذا لا يعني أن المؤلف لا يؤثر في اللغة بتوظيفه لبعض طاقتها التعبيرية ، سواء على مستوى اللفظ أو المعنى . وبطبيعة الأمر فهو لا

يغيِّر اللغة بكاملها ، أولاً لأنه لا يستطيع ، وثانيًا لأن تغيير اللغة تمامًا يجعل الفهم مستحيلاً . أي أنها عملية مستحيلة من كل النَّواحي . ولذلك يستطيع المفسِّر أن يفهم المؤلف في نصِّه بقدر توظيفه للغة ، وهو توظيف يدور على محورين : الأول يدور في مجال توظيفه لمعان ودلالات وتراكيب جديدة من شأنها توسيع رُقعة التقاليد التعبيرية للغة ، والثاني يحتفظ بتقاليدها الراسخة الأصلية وخصائصها المتميزة التي تكررها وتنقلها . أي أن المحور الأول ذاتي ويتجلى في استخدام المؤلف الخاص للغة ، والثاني موضوعي ويتبلور في الكيان اللغوي المتناقل عبر الأجيال . وكلا المحورين - عند شليرماخر - هما نقطة الانطلاق لفهم النص وتفسره .

ويفضل شليرماخر البدء بالمحور اللغوي ، لأنه لا يمكن الشروع في التفسير بدون تحليل نحوي يتغلغل في قدرات المؤلف التعبيرية . وهذا يقود المفسِّر إلى ما يسميه شليرماخر « الدائرة التفسيرية » التي تمكنه من فهم وتفسير العناصر الجزئية في النص ، من خلال إدراك النص في كليته . والعلاقة الجدلية بين العناصر الجزئية والعناصر الكلية تدور في دائرة لا نهاية لها ، وهي التي يسميها « الدائرة الهرمنيوطيقية » التي تحتم على المفسر أن يكون على دراية كاملة باللغة من ناحية ، وبخصائص النص من ناحية أخرى . وهي تعني عدم وجود نقطة محددة للبدء أو الانتهاء داخل هذه الدائرة ، وبالتالي فهي عملية معقَّدة ومتشابكة تفرض على المفسر أن يبدأ من أية نقطة يشاء بشرط أن يستطيع تعديل فهمه بناء على ظروف توغله في جزئيات النَّص وتفاصيله وجوانبه المتعددة .

وإذا كانت النظرية التفسيرية تسعى لوضع معايير التفسير وقواعده ، فإن شليرماخر يقنع بوضع المعايير العامة الضَّرورية لتجنُّب سوء الفهم بقدر الإمكان ، وذلك لعجز أي تفسير على استنفاد كل إمكانات العمل ودلالاته .

ولذلك يجب أن يضع المفسر نصب عينيه أن يصل إلى أقصى طاقته في تفسير النص دون اعتساف لهذه الطاقة . وسلاحه في هذا الموضوعية التي تدفعه إلى أن يضع نفسه مكان المؤلِّف ثم يشرع في إعادة صياغة البنية الذاتية والموضوعية لتجربة المؤلِّف كما جسدها في النَّص .

وبرغم السَّلبيات والثغرات التي يمكن تتبعها في نظريته شليرماخر خاصة في اعتباره النص تعبيرًا عن ذاتية المؤلِّف ، وفي مطالبته المفسِّر أن يكون ذا طاقة تنبؤية ، إلى جانب درايته العميقة والواسعة باللغة ، فإنه مهَّد الطريق لمن جاء بعده خاصة ديلثي وجادامر وهيدغر . وكان ڤيلهلم ديلثي (١٨٣٣ - ١٩١١) قد قنن عملية التعبير اللغوي والنفسي ، سواء تبلور هذا التعبير في سلوك اجتماعي في الحياة اليومية أو نص إبداعي في الأدب . وأوضح أن التعبير هو الذي يمنح الكيان الموضوعي المتميز للتجربة الإنسانية ، ويحولها من خصوصية الحالة الذاتية الداخلية للمبدع إلى حالة خارجيَّة موضوعية يمكن لأي إنسان أن يشارك فيها ، مما يذكرنا بنظرية أرسطو في ضرورة انتقال الإبداع الشعري والأدبي من الخاص إلى العام .

ويرفض ديلثي نظريَّة الشاعر الرومانسي الإنجليزي وردز ورث في وصفه للتجربة الذاتية للشاعر على أنها تدفُّق تلقائي للمشاعر ، وليس أمامه سوى أن يسجلها في شعره . فالتعبير عند ديلثي هو تحديد موضوعي لعناصر التجربة التي يجسدها العمل ، والتي قد تكون مختلفة ومتباعدة بل ومتناقضة في بدايتها ، لكنها متى انصهرت في بوتقة العمل أصبحت كيانًا متميزًا وكلا موحدًا ، وهذا التعبير الموضوعي ليس صدى حتميًا لذات المبدع ، بقدر ما يعبر عن تجربة الحياة في شمولها من خلال تجربة المبدع ، والتي تتجاوز إطار خصوصيتها وذاتيتها ، لأنها تتجسد من خلال أداة موضوعية بالضرورة هي اللغة التي لا يجيد الأديب أداة غيرها للوصول إلى المتلقين .

ويرى ديلثي في الأدب والفن طاقات أشمل من الفكر والفعل ، لأن الأدب والفن تعبير عن التَّجربة المعاشة للحياة بكل أبعادها وأعماقها ، في حين يقتصر دور الفكر والفعل على التَّعبير عن تجربة الحياة بأسلوب تجريدي لا يلمس النَّبض الساخن للحياة . ولذلك فإن التعبير عن تجربة الحياة يأخذ أرقى أشكاله وتجلياته في الفن بصفة عامة والأدب بصفة خاصَّة . إن التعبير في الفن والأدب يتفاعل مع التجربة الحياتية ، وينبع من الآفاق الحُرَّة للحياة الداخلية للإنسان ويصب فيها أيضًا . أما التعبير في الفكر أو الفعل فهو أكثر تحددًا ، ويتجنب التعامل مع الانفعالات البشرية ، إذ يتحتم على الفكر أن يكون دقيقًا للغاية ، وأن يسعى لاستخدام قنوات التوصيل المباشرة والسهلة . أما في حالة الفعل فالعبرة دائمًا بالغاية أو النتيجة ، أما الأسباب والتفاعلات والانفعالات الإنسانية التي سبقت بلوغ هذه النتيجة ، فلا تُشكِّل مجالاً للبحث والتحليل .

وإذا كان كل من الفكر والفعل والفن والأدب ، تجليات مختلفة لتجربة الحياة ، فإن ديلثي يرى أن تجليات الفن والأدب أكثر حيوية وخصوبة وفاعليَّة وقدرة على المشاركة المؤثرة ، ولذلك يطلق عليها « تعبيرات أو تجلُيات التجربة الحياتية المعاشة » ، ويعتبر التجليات والتعبيرات الأدبية التي تتَّخذ من اللغة المنطوقة والمكتوبة أداة لها ، أعلى قدرة من التجليات والتعبيرات في الفنون الأخرى ، في مجال الإفصاح عن الحياة الداخلية والذاتية للإنسان . ومن هذا المنطلق تستطيع أدوات التفسير أن تؤدي إلى نظرية عامة في الفهم والنقد ، لأن إدراك بنية الحياة الداخلية يعتمد على تفسير الأعمال الأدبية ففيها يصل نسيج الحياة الداخلية إلى قمة اكتماله .

بهذا يتجاوز ديلثي أستاذه شليرماخر ، إذ اكتسبت النَّظرية التفسيرية عنده بعدًا جديدًا ، وانصبت على دلالات ومعان أشمل من مجرد النص . فقد

أصبحت تدل على فهم التجربة ، كما تتجسد بشكل كامل في العمل الأدبي من خلال وسيط مشترك هو اللغة التي يخرج بها ، وتخرج به من إطار الذاتية إلى الموضوعية . وبالإضافة إلى اللغة ، هناك شيء مشترك آخر بين المتلقي والنص الأدبي هو تجربة الحياة ذاتها . وبرغم أنها تجربة ذاتية خاصة بالمتلقي ، فإنها تحدِّد له الشروط المعرفية التي لا يستطيع تجاوزها . ومن ناحية أخرى ، فإن هذه التجربة قد اكتسبت الموضوعية بتجسدها في العمل الأدبي . وتنهض عملية الفهم والتفسير على نوع من الجدل أو الحوار بين تجربة المتلقي الذاتية الخاصة به ، والتجربة الموضوعية المتجسدة في العمل الأدبي .

وتتم هذه العملية من خلال مُعايشة التجربة التي يجسدها النص الأدبي الكفيل بأن يثير داخلنا كل أبعاد هذه المعايشة ، من خلال السياق التخيلي الحيّ للتجربة ، على شكل أحاسيس وأفكار ومواقف واتجاهات ، نابعة من تجربتنا الذاتية ، وهذه الإثارة ليست مجرَّد متعة عابرة بل تجربة ثريَّة وخصبة وقادرة على إعادة صياغة المشاعر ، وفتح رُؤى جديدة للحياة ، فتبدو محدودية تجربتنا الذاتية والإطار الضيق الذي يحيط بها ، وحاجتنا الملحة للانفتاح على عالم النص بكل ما يحويه من رُؤى جديدة ومعرفة أوثق بالحياة والنفس البشرية .

وإذا كان العمل الأدبي - عند ديلثي - تعبيراً عن التجربة الحية للوجود الإنساني ، فإنه يرفض المحور أو المعنى الثابت في العمل ، لأن المعنى عنده ينهض على مجموعة من العلاقات الجدلية التي تخضع لعوامل التأثير والتأثر المتبادلين بصفة دائمة ، فالعمل الأدبي خير تعبير عن الديناميكية أو عدم الثبات الذي يشكل جوهر الحياة كلها . ففي العمل الأدبي نبدأ بتجربتنا الخاصة بنا في لحظة معينة من التاريخ ، لها مواصفاتها وخصائصها التي تحدِّد لنا المعنى الذي نفهمه ونفسره في إطار هذه اللحظة بالذات . ومع ذلك فإن

تجربتنا نفسها تتغير وتكتسب أبعادًا جديدة وآفاقًا بعيدة من خلال الاحتمالات اللانهائية التي ينطوي عليها العمل ، والتي تغير مرة أخرى من فهمنا للعمل نفسه ، بحيث ندور دائمًا في « الدائرة التفسيرية » التي بلور بها ديلثي عوامل النسبية التي تحكم العلاقة بين العمل الأدبي وبين المتلقي أو المفسِّر .

وبهذا كان ديلثي حلقة الوصل بين أستاذه شليرماخر وبين من أتوا بعده خاصة مارتن هيدغر وهانز غادامر اللذين أضافا أبعادًا جديدة إلى النظرية التفسيرية . فمثلاً حاول هيدغر أن يبحث عن منهج يفسر به الحياة من خلال الحياة نفسها . فالفهم أو التفسير عنده ليس طاقة أو موهبة للإحساس بموقف شخص آخر وفكره وإبداعه . كما أنه ليس شيئًا يمكن تحصيله وامتلاكه ، بل هو شكل من أشكال الوجود في العالم ، أو عنصر مؤسس لهذا الوجود . إن العالم – عند هيدغر – ليس مجموعة من الكليات المنفصلة ، بل مجموعة من العلاقات التي تتجاوز أُطر الذاتية والموضوعيّة . وظهور العالم وانكشافه إنما يكون من خلال اللغة (الكلام) . وكما أن اللغة – وكذلك العالم – ليست موضوعيّة أو ذاتية ، فكذلك النص لا يمكن اعتباره مجرد تعبير ذاتي وانسياب تلقائي للمشاعر مثلما يُنادي الرومانسيون ، أو استيعابه كتعبير موضوعي كما هو عند ديلثي وت. س. إليوت ، بل هو مشاركة في الحياة ، أي تجربة وجودية تتجاوز أيضًا أطر الذاتية والموضوعية . وبالتالي فإن تفسير العمل الأدبي هو في الوقت نفسه تفسير للحياة .

ولا يبدأ مفسِّرو النَّص من فراغ ، بل يملكون معرفة أولية عن النص ونوعه وخلفيته . وإذا كان هناك من النقاد أو المفسرين من ينكر وجود مثل هذه المعرفة ، فهو يبدأ – على الأقل – من تصور أن هذا النص – مثلاً – قصيدة غنائية . كذلك فإن المتلقين لا يلتقون بالنَّص خارج إطار الزمان والمكان ، بل يلتقون به في ظروف محدَّدة لا بد أنها تؤثر في نوعية تفسيراتهم . وهذا

الالتقاء ليس سلبيًا صامتا ، بل زاخرًا بالتساؤلات التي تبحث عن إجابات من ثنايا النص نفسه ، والتي تُشكِّل - عند هيدغر - الأساس الوجودي لفهم النَّص ، ومن ثم لتفسيره .

وقد حاول هيدغر أن يفسر البنية الوجودية للعمل الفني بعيدًا عن مبدعه ومتلقيه ، فاستخدم مفهومًا مقابلاً لمفهوم العالم وهو « الأرض » . فإذا كان العالم يعني الظهور والانكشاف والوضوح ، فإن الأرض تعني الاختفاء والاستتار والغموض . والعمل الفني يصدر عن التوتُّر الناشئ عن التعارض بين الظهور والانكشاف من ناحية ، والاختفاء والاستتار من ناحية أخرى . ومن منظور الفلسفة الوجودية التي يعتنقها هيدغر ، فإن التوتر الذي ينشأ من التعارض بين الجانبين داخل العمل الفني ، يفصح عن التعارض الذي ينهض عليه الوجود نفسه ، التعارض بين الوجود والعدم ، الانكشاف والاختفاء ، الوضوح والغموض .

ويؤكد هيدغر على أن العمل الفني لا يشير إلى معنى خارجه سواء عند المؤلِّف أو في العصر ، فهو يمثل نفسه في وجوده الخاص . وأي تفسير للعمل يجب أن يلتزم بهذا المعيار . فالعناصر التي يحتوي عليها العمل الفني مستمدَّة كلها من الحياة ، لكن متى دخلت وتفاعلت فيه أصبحت لها دلالات أشمل وأعمق في عالم مستقل بذاته . فالزهرة في الحديقة يمكن أن توحي للشاعر بقصيدة ، لكنها متى دخلت في القصيدة أصبحت عنصرًا مختلفًا تمامًا . وهذه العناصر تكتسب داخل الأعمال الأدبية والفنية تجليات وإشعاعات و وظائف من خلال البناء المنتظم المتسق الذي يسميه هيدغر البناء الوجودي . وإذا كان البناء يمثل تجلي العالم وظهوره وانكشافه في العمل الفني ، فإن هذا العمل من خلال صياغة الشكل أو إقامة البناء ، يتجاوز الذاتية والموضوعية . وإذا كانت اللُّغة باعتبارها وسيط العمل الأدبي ، تتجاوز هي أيضًا أطر الذاتية

والموضوعية ، في حين يتجلى الوجود من خلال هذا الوسيط ، فإن العمل الأدبي - مثله مثل العمل الفني - يعلو على الذاتية والموضوعية .

أما المفكِّر والناقد الهرمنيوطيقي غادامر فيرى أنه يتحتَّم على النظرية التفسيرية أن تركز على العلاقة بين الأعمال الفنية والبشر بصفتهم متلقين ، بحكم أن للفن غايات خارج إطار المتعة الجمالية ، لأنه كيان أشمل منها . فهناك أشياء كثيرة تتغير وتتبدل في داخل المتلقين بمجرد فهمهم للعمل الفني ، والمتعة الجمالية من ضمن هذه الأشياء . فالفنان يسعى من خلال إبداعه ليشكل الحقيقة الوجودية التي تتغير وتتحول تحولاً كاملاً بعد انصهارها في بوتقة الشكل الفني ، وتصبح كيانًا جديدًا ثابتًا ، يمكن أن يشارك فيه من يشاء من البشر . إذ يؤكد غادامر على أن انصهار الحقيقة أو الوجود المتجسِّد في الشكل يصل إلى درجة الاكتمال بحيث يصبح الناتج شيئًا جديدًا تمامًا . لكن هذا الوجود المستقل للعمل الفني ليس وجودًا منعزلاً بلا هدف سوى المتعة الجمالية ، بل هو وسيط للمعرفة بالمعنى الشامل العميق . ولذلك فإن استجابة المتلقي للعمل الفني تجعل هذه المعرفة ممكنة ، ويستطيع كل من يشاء أن يشارك فيها . وهي معرفة أشمل وأعمق في تأثيرها من المعرفة التي تتيحها العلوم .

ويرفض غادامر - مثل هيدغر - الوظيفة الدلالية للغة التي لا تشير إلى الأشياء ، بل الأشياء هي التي تفصح عن نفسها خلال النص الأدبي الذي يعد شكله الفني وسيطًا ثابتًا بين المبدع والمتلقي ، وعملية الفهم - وبالتالي عملية التفسير - متغيرة طبقًا لتغير الآفاق والرؤى والتجارب ووجهات النظر . ولكن يعد ثبات النَّص كشكل فني متميز ومتعارف عليه - في الوقت نفسه - هو العامل الأساسي التي يجعل عملية الفهم ثم التفسير ممكنة .

وبهذا استطاع غادامر أن يجعل النظرية التفسيرية أو الهرمنيوطيقية نقطة

انطلاق أصيلة وراسخة لدراسة علاقة المفسِّر بالنص ، خاصة في مجال النصوص الأدبية ، بعد أن كانت قد بدأت على يد شليرماخر كمنهج للبحث عن القوانين والمعايير التي تؤدي إلى علم التفسير بصفة عامة . لكن تطورها المعاصر فتح آفاقًا جديدة ، خاصّة فيما يتّصل بوظيفة المفسِّر كناقد ومحلل ودارس ، وكذلك موقف المتلقي بأبعاده المختلفة والمتعدِّدة من تفسير العمل الأدبي . وقد تشعَّبت النظرية التفسيرية لتتداخل مع النظرية البنيويَّة والظاهرية وغيرهما من النظريات التي لا يمكن أن تتجاهل الدور الحيوي للتفسير في عمليات النَّقد والتَّحليل .

التفكيكيَّة

Deconstruction

اكتسبت النظرية التفكيكية اسمها من مصطلح التفكيك القديم قدم الفلسفة الإغريقيَّة على وجه التحديد ، عندما استخدمه الفلاسفة الإغريق الأوائل في تحليلهم للمعطيات الرياضية والمنطقية التي تكشف الفكر غير المتماسك ، أو المنطق الذي يتظاهر بالاتساق ، أو البنية الهندسية غير المحكمة ، أو المعادلة التي تضمر تناقضًا كامنًا فيها . وبعد حوالى خمسة وعشرين قرنًا عاد المصطلح الرياضي والمنطقي إلى التواجد في شكل نظرية أدبية ولغوية وفلسفية أيضًا على يد الفيلسوف الفرنسي المعاصر جاك ديريدا عندما أصدر كتابه الأول « في علم النحو » عام ١٩٦٧ ، والذي كان بمثابة امتداد وإضافة إلى منهج الفيلسوف الألماني مارتن هيدغر في ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين ، الذي سعى إلى نقد بل ونقض فكرة الوجود والزمن . وكان هذا النَّقض هو في حقيقته ، تفكيكًا لهذه الفلسفة التي تلفحت في أحايين كثيرة بأردية المطلق . فقد أكَّد هيدغر على أن « الحاضر » هو القاعدة الفعليَّة التي تنهض عليها هذه الفلسفة .

ثم جاء ديريدا ليضع مُسميَّات ومناظير أخرى لمفهوم « الحاضر » ، فأطلق عليه مصطلحات « الواقع » و « الظاهر » و « المباشر » . وكان التنظير عنده ينهض على تطبيقاته العملية التفكيكية التي مارسها على نصوص فلسفية ولغوية اختارها من أفلاطون وروسو ودي سوسير . وتمثَّل إنجازه الفلسفي

واللُّغوي والأدبي والنقدي في أن كشف ما هو خفي أو مضمر أو كامن أو مسكوت عنه في تلك النصوص وغيرها ، وإضاءة ما هو متجاهل فيها أو مجهول أو مبتور أو ناقص الصياغة ، يعري دلالات ومعاني مناقضة تمامًا للمعنى الذي قصده كاتب النص الأصلي .

ويؤكد ديريدا أن الثَّغرات والفجوات والدَّهاليز المعتمة في النص تدل على أن وجود « نص نهائي » هو وَهْم كبير ترسخ في الأذهان عصورًا متتابعة بدون مبرر ، بل إنه لا يوجد « مؤلف نهائي » أو « معنى نهائي » لأي نص مكتوب . ذلك أن العناصر التي يتألَّف منها النص غير ثابتة الدلالة ، بل ومتحركة دائمًا لدرجة أنها تصل في معانيها إلى تناقضات لم تكن ببال المؤلِّف حين انتهى من كتابة النص الذي لا يبدأ وجوده المتعدِّد إلا بعد انتهاء مؤلفه منه ؛ إذ تبدأ عمليات التَّوليد أو التوالد والتنوُّع والتعدُّد لدرجة أن هذا النص يختفي تمامًا ولا يعود له أي وجود . وهناك بدهية تقول إن النص لا يتواجد إلا في داخل المتلقي ، وبالتالي فهناك نصوص بعدد المتلقين ، بل إن النص الواحد يتعدَّد ويتنوع ويختلف طبقًا للحظات أو فترات التلقي عند نفس المتلقي ، بحيث يمكن القول بأنه ليس هناك نص على الإطلاق ، وبالتالي فالمؤلف لا يعد مؤلفًا وإنما هو مجرد محرك أو مثير للاختلاف حول ما يكتبه ، ولا يملك أية سلطة على تحديد معانيه ودلالاته ، لأن كل متلق يشاركه في هذه المهمَّة ، وبالتالي لا فضل لمؤلف على متلق لغياب أيَّة حدود تفصل بينهما ، فهما في واقع الأمر يتبادلان الأدوار بطرق يستحيل رصدها أو تقنينها .

ويؤكد ديريدا على أن « المنطوق » أو « الشفاهي » وليس المكتوب هو المعادل الحقيقي لما يسميه « لعبة اللُّغة » التي تتغير فيها المعاني وتتبدل الدلالات إلى ما لا نهاية ، مثل محيط متلاطم الأمواج يستحيل فيه رصد أي شيء محدَّد ، ذلك أن التلاطُم أو التبدُّل أو « الاختلاف » - على حد قول ديريدا -

هو المحرك للحوار والبحث عن المعنى المراوغ ، وليس الاتِّفاق على معنى بعينه في النَّص المكتوب الذي يتوهَّم مؤلِّفه أنه ثبته ليظل عبر العصور بالصورة التي حدَّدها له .

ولا يستثني ديريدا نفسه من تطبيق هذه النظرية التفكيكية عندما يقول في كتابه « الاختلاف » ، إن التفكيك ليس أداة للتحليل أو منهجًا للنقد أو عملية للتقنين يتناول بها شخص ما نصّا ما ، إذ إن التفكيك بطبيعته لا يقبل التَّقنين أو التَّحديد أو الترجمة . فعندما يمارس التفكيك على نص ما ، فإن دوره لا يقتصر على كشف المعاني والدلالات الخفية التي لم تخطر ببال صاحب النص أو محركه الأصلي فحسب ، بل إنه يولد نصّا جديدًا يتطلب بدوره تفكيكًا آخر يمكن أن يدحض المعاني والدلالات المكتشفة ، مما يؤدي إلى توليد نص جديد ينبغي تفكيكه هو الآخر ، وذلك إلى ما لانهاية . أي إنه ليست هناك حقيقة أبدية ولا حتى قيمة نسبية بما فيها التفكيك نفسه . لكن ديريدا فاته أن يذكر أن هذا التوجُّه التفكيكي لا يمكن أن ينطبق على كل النصوص دون استثناء ، لأن هناك من النصوص الهزيلة والسطحية ما لا تملك المعاني والدلالات التي لا تحصى والتي لا تستهلك عند أول عملية تفكيكية لها ، وإلا أصبحت عملية التوليد فوضى لا معنى ولا حدود لها .

وبرغم إصرار ديريدا على رفضه وصف التفكيك بأنه منهج نقدي وتحليلي ، فإنه سرعان ما انطلق من مجال اللغة والأدب ليصبح منهجًا متكاملاً في علوم الاجتماع والسكان والإثنوغرافيا والأنثروبولوجيا والسياسة ، خاصة في مجال علم اتخاذ القرار . وهذا يرجع إلى طبيعة أن العلوم الإنسانية تميل إلى التفكيك بحثًا عن الحقائق المراوغة ، في حين أن العلوم الطبيعية تستطيع أن توظف اليقين الرياضي والمنطقي في رصد هذه الحقائق والتعامل معها . ونظرًا لقدرة التفكيك على تقليب الأمور على أوجه جديدة لا يمكن حصرها ، فإنه

لم يعد مجرد منهج للشك العلمي أو الفلسفي الذي يسعى دائمًا إلى تشييد بنيات علمية وفلسفيّة متّسعة ومتماسكة ، مثل المنهج الذي أسسه ديكارت في القرن السابع عشر مع كوكبة من الفلاسفة والمفكرين الذين وضعوا أسس الفكر الحداثي كله ، بل أصبح منهجًا يوظف الشك لهدم كل أنواع اليقين الفلسفية والعلمية والدينية ، وهدم أو تفكيك كل أنواع الوحدة الاجتماعية أو السياسية أو الثقافية ، نظرًا لأنها وحدة متخيلة ووهمية وليست حقيقة ثابتة وواقعية . وبذلك حول ديريدا رحلة الفلسفة والفكر لتصبح من اليقين إلى الشك بعد أن كانت من الشّك إلى اليقين .

لكن ثورة ديريدا التفكيكية الأساسيّة كانت موجهةً ضد القيود التي صنعتها البنيوية بنفسها ولنفسها حتى دخلت في طرق مسدودة ، ومتاهات جانبية ، وحلقات مفرغة . وكان تحطيمه لهذه القيود إيذانًا بمرحلة جديدة عرفت باسم « ما بعد البنيوية » التي تنضوي أحيانًا تحت لواء « ما بعد الحداثية » التي لم تقتصر على اللغة والأدب والفن بل امتدّت لتشمل معظم العلوم الإنسانية . ولا شك أن الأضواء التي ألقاها ديريدا على أعمال وكتابات عالم الأنثروبولوجيا البنيوي الفرنسي كلود ليڤي - شتراوس ، قد أدت إلى توظيف الأدوات التفكيكية في إنجازات الأنثروبولوجيين المعاصرين ، خاصة في الولايات المتحدة وبريطانيا . فقد تجاهلوا الوحدات الاجتماعية الثقافية السياسية الكبيرة ، وقاموا بالحفر والتوغُّل تحت الطبقات السطحيّة القديمة التي تبدي تماسكًا ثقافيًا لغويًا . ووصلوا إلى أن العصر الراهن ينهض على الفرد بصفته المكون الأساسي للمجتمع بحيث فقدت الأسرة أو القبيلة أو الطائفة أو الطبقة دورها القديم في تكوين الجماعة البشرية . ولم يعد الفرد مواطنًا في دولة أو عضوًا في مجتمع ، بل مجرد وحدة صغرى وسط وحدات مثلها لا أول لها ولا آخر . وفي هذا يقول ستيفن أوكونور في كتابه « ثقافة ما بعد

الحداثية » إن هذه التوجهات التفكيكية أو ما بعد الحداثية ، تقدم مفاهيم جديدة للسياسات الثقافية ، والتيارات الفكرية والأدبية والفنية لا بد أن تؤدي إلى تغير كيفي في الأساليب التي اتبعها المفكرون والنقاد والأدباء والفنانون قبل ذلك .

وبرغم أن ديريدا يصر على أن نظرية التفكيكية لا تنهض على أية مفاهيم أو تقنينات محددة ، فإن كتاباته تتضمن منظومة من التعبيرات والمصطلحات التي تبلور هذه المفاهيم والتقنينات ، وتمكن القارئ من إدراك جوهر العملية التفكيكية ومساراتها الممكنة والمحتملة . ويرى ديريدا أن هناك دائمًا ثغرات في الاتصال ، وأن المعنى لا يمكن أبدًا أن يوجد بصورته الكلية في أيَّة مرحلة من مراحله ؛ إذ إنَّه عملية دائمة التَّغيير . وكل أشكال الخطاب هي أشكال بلاغيَّة تعتمد على اللَّعب بالكلمات ، ولذلك فإن الفلسفة نفسها لا يمكنها أن تدعي مكانة أعلى من الأدب ، من حيث المصداقية ، لأنها يمكن أيضًا أن تحتمل وتواجه نفس ثغرات عدم الدقة في المعنى .

وتتميَّز التفكيكية بثلاث خصائص رئيسية ، وهي أن اللُّغة فيها يغلب عليها تمامًا طابع الغموض وعدم الثَّبات وضياع اليقين . أما الخاصية الثانية فتتمثَّل في عدم وجود منهج تحليل فلسفي أو نقدي يمكن أن تكون له سلطة معيَّنة في تحليل النَّص ، فليس هناك الناقد الذي يستطيع أن يفرض ظله وأن يكون صاحب القول الفصل . أما الخاصيَّة الثالثة فهي تجعل التحليل أو التَّفسير عمليَّة مفتوحة وحرَّة على عكس ما هو معروف من مناهج التفسير وأساليبه . ولم يتقبل المفكِّرون والنقاد هذه الخصائص الثلاث ببساطة بل وجَّهوا إليها انتقادات عنيفة على أساس أنها تمييع كامل لعمليات الاستيعاب والتَّحليل والتقييم ، بل إلغاء لها ، خاصة في مجال النقد الأدبي . وذلك برغم الاعتراف بجانبها الإيجابي المتمثل في إعادة النظر في الأسس التي تقوم

عليها مناهج التفسير المعتادة ، والتي تدعي أنها تنهض على أساس متين وسند قوي ، في حين أنه لا يوجد التفسير الذي يمتلك هذه السلطة ، فكل التّفسيرات عبارة عن اجتهادات نسبية تمامًا .

يكاد يكون هناك إجماع على صعوبة وغموض النظرية التفكيكية كما يطرحها ديريدا بسبب المفاهيم والحجج التي يسوقها ، وقد فسرت صعوبة فلسفة ديريدا بأنها ليست فلسفة منهجيَّة ، بمعنى أنها لا تقدم للقارئ منظومة فكرية جاهزة ومتكاملة ، وتحتوي على المعايير والأفكار والمصطلحات المقنَّنة والمحدَّدة منذ البداية ، بحيث تمكنه من الخروج بنظرية متّسقة وشاملة . هذا بالإضافة إلى أن معظم مقولات ديريدا وتفسيراته تنهض على الحوار مع غيره من المفكرين ، وقراءة متفحصة لفكرهم الذي يستشهد به ويعلق عليه . وهو ما يتطلب من القارئ أن يكون على معرفة سابقة بآراء هؤلاء المفكرين لكي يُتابع ويتفهَّم آراء ديريدا فيهم . ويزيد الأمر تعقيدًا أن أسلوب ديريدا يتميَّز بالصُّعوبة والغموض ، خاصة عندما يصر على نحت كلمات جديدة ومصطلحات مركبة في معظم كتاباته ، مما يجعل ترجمة أعماله إلى لغات أخرى مهمة صعبة وشائكة . وهذا يدل على أن أعداد من قرؤوا عنه تزيد أضعافًا مضاعفة عن الذين قرؤوا له .

ولعل هذه الأسباب مجتمعة كانت وراء الجدل الشَّديد حول هذه النظرية بصفة خاصَّة ونظريات ما بعد الحداثية بصفة عامة . ذلك أن ديريدا حريص على مواقفه النَّقدية المطلقة التي تتَّسم بالمراوغة الشديدة ، وحريص في الوقت نفسه على رفضه لأية مواقف ونظريات مطلقة . ذلك أن مواقفه تقبل الشّيء ونقيضه من غير أي احتمال لإقامة منظومة فكرية ونقديَّة تسمح بربط النظرية بإنجازات الواقع وحركة الفكر والإبداع الإنساني عبر التاريخ . ويقول كريستوفر نوريس أحد أساتذة نظريات الثقافة ، إن أسلوب ديريدا مفرق في

الميتافيزيقية لتناوله قضايا معقدة ، وخطيرة تتعلَّق بخطاب البحث عن الحقيقة في أي مجال من المجالات الإنسانية . وقد اتَّخذ بعض النقاد موقفًا عنيفًا ضد ديريدا عندما وصفوه بالتشاؤم المفرط ، ومُحاولة القضاء على كل أشكال اليقين بحيث تصبح الإنسانية كلها ريشة في مهب الأعاصير التفكيكية .

ومن الملاحظ أنه يرفض أي رأي يمكن أن يبديه أي ناقد أو مفكر في فلسفته التفكيكيَّة ، كما لو كانت نيته مبيتة على الرفض المسبق ، وكأنه يريد أن يطبق عمليًا فلسفته التفكيكية في ضياع اليقين ، في حين أن هذا الرفض القاطع الذي يبديه في مواقف كثيرة هو من أوضح أنواع اليقين القاطع . فهو مثلاً يصر على رفض المقولات التي تؤكد على انتماء التفكيكية إلى تيارات ما بعد الحداثيَّة برغم كل أوجه التشابه والتوازي بينهما ، لدرجة أنه يبدو في بعض الأحايين وكأنه يطبق مبدأ « خالف تعرف » . فإذا كانت النظرية التفكيكية ، تسعى لهدم كل النظريات والآراء والتوجهات والمفاهيم التي سبقتها لأنها لا تمثِّل أية سلطة أو يقين أو قاعدة من أي نوع ، فمن باب أولى يتحتَّم على التفكيكية نفسها أن تلغي نفسها بنفسها لأنها تدعي امتلاك سلطة شجب وإلغاء النظريات الأخرى ، وبالتالي تقع في تناقض صارخ مع نفسها . فطالما أنها فتحت مجال الفكر والاجتهاد والهدم والتفكيك لكل من هبَّ ودبَّ ، فليس لها هي أيضًا مكان أو مكانة في هذا المجال بعد أن هدمت المعبد على من فيه .

ويستمر ديريدا في مراوغاته في مجال النقد الأدبي ، فيعرف النظر تمامًا عن تفكيك الأعمال الإبداعية ، ويركِّز على تفكيك المؤسسات والظروف الاجتماعية التي قد تؤثر فيها وتضفي عليها صبغة أيديولوجية معينة ، هي - في نظره - الهدف الأساسي الذي يجب أن تصيبه سهام التفكيك ، في حين أنه يؤكد أنه لا يقيم حدًّا فاصلاً بين الكِتابة الفلسفية والاجتماعية وبين فنون

الكتابة الأدبية والفنية . فهو في كتابه « أطياف ماركسي » مثلاً ، يفسر مسرحية « هاملت » لشكسبير من منظور التشابه أو التوازي بين عودة شبح والد هاملت وبين شبح الشُّيوعية الذي يتهدد أوربا ، وذلك بوحي من العبارة التي كتبها ماركس على رأس البيان الشيوعي . وكذلك الكتابة المزدوجة التي تجمع بين نص قصصي أو روائي وبين نص فكري أو دراسي ، مما يذكرنا بأدباء الواقعية الاشتراكية أيام ازدهار الاتحاد السوفييتي حين ابتكروا « الأتشيرك » الذي يعني بالروسية شكلاً أدبيًا يجمع بين المقال والقصة . كما أن ديريدا ركز على تفكيك النُّصوص الأدبية ، عندما سار على نهج الفيلسوف مارتن هيدغر في دراساته النقدية لعدد من الشُّعراء مثل بودلير ومالارميه أوالروائيين مثل جيمس جويس وغيره .

وفي مجال النَّقد الأدبي النظري ، يرفض ديريدا أن تنسب إليه عبارات مثل عبارة « موت المؤلف » التي راجت مع البنيوية ، برغم أن التفكيكية تلغي تمامًا دور المؤلف كمحور أو كمركز في عملية الإبداع الأدبي . كذلك يرفض أن تكون له علاقة بالدَّعوة إلى كتابة « الشذرات الإبجرامية » التي تنهض على مبدأ التشظي الذي يتميَّز بالإيجاز والشمول الشديدين ، وهو ما يتعارض في رأيه ، مع فلسفة التفكيك التي تتَّبع مبدأ « اللاحسم » و « القراءة المزدوجة » و « الاختلاف المرجأ » ، أي فتح النَّص أمام إنتاج الدَّلالات التي لا تنتهي ولا تستهلك في المستقبل ، وهو ما يحول بين النَّص وبين أي نوع من أنواع الانغلاق والالتفاف حول نفسه .

وبرغم كل الانتقادات التي يمكن أن توجه إلى النظرية التفكيكية ، فقد أثبتت أنها قوَّة شحذ هائلة للعقل والفكر ، وهو ما يحقق للإنسان لذة أو متعة عظيمة في تحقيق نفسه كذات مفكرة ومبدعة . ولذلك يقول كريستوفر باتلر أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة أوكسفورد في كتابه « التفسير والتفكيك

والإيديولوجية » الذي صدر في عام ١٩٨٤ ، إن النظرية التفكيكية هي أنسب منهج يتيح للمفسِّر اكتشاف التناقضات الدفينة والخفية في النص ، ذلك أن أعمق القراءات النقدية الأيديولوجية عامّة ، والماركسية خاصة ، قد تأثرت حديًا بهذا المنهج . إن التفسير التفكيكي للنَّص ، بمعنى كشف تناقضاته الفكرية الداخليّة ، هو المنهج الذي يساعد المفسِّر على التوغُّل في ثنايا النص ، بحثًا عن العناصر التي تناقض الأيديولوجية التي تبدو كأنها تهيمن عليه تمامًا وتتصارع معها .

وكان الناقد الفرنسي الماركسي بيير ماشيري رائدًا في مجال هذا المنهج في التفسير ، فمثلاً أكَّد على أنه ليس ثمة سبب ضروري يحتِّم علينا تناول العمل الأدبي كوحدة متَّسقة منطقيًا ، ذلك أن هذا التناول الذي يضفي خاصية الكمال النهائي على العمل ، يمثل نوعًا من التقديس لا مبرر له . ولذلك يرفض ماشيري المنهج الذي يتناول التحليل النظري لأي نص بصفته مركزًا مطلقًا للاهتمام والمعنى ؛ إذ إن النَّص لا يمكن أن يكون منغلقًا على نفسه ، وليس له أي وجود آخر خارجها . فلا يعقل أنه فاقد الصلة تمامًا بأي شيء خارج نطاقه المكتوب .

ويرى ماشيري أن التفكيك يكشف التناقضات الداخلية التي تعتمد داخل نص ما ، ويمكن أن تكون أيديولوجية معرضة للأيديولوجية الصريحة الطافية على سطحه ، مما يذكرنا بالبنية السَّطحية والبنية العميقة عند دي سوسير . وتوجد هذه التناقضات في نصوص كثيرة ، تحتم على المفسر أن يقرأ ما بين السطور ، وأن يبحث عن « المسكوت عنه » في ثنايا العمل . وهذا المصطلح الذي صكَّه ماشيري يعني صراع المعاني والدلالات داخل النَّص ، وهو صراع لا يستوعبه الكاتب أو يجسمه في النهاية ، بل يكشف عنه فحسب . وغالبًا ما يدور في الجانب اللاواعي من العملية الإبداعية . ولا يتم عن هذا الجانب

« المسكوت عنه » إلا من خلال التفكيك وحده الذي يضع كل العناصر في دائرة الوعي عند المفسر .

إن هذا النوع من النقد التفسيري أو التفكيكي يخالف تمامًا منهج النقد الأمريكي – الإنجليزي المعروف باسم « النقد الجديد » ، والذي يركز على عنصر الوحدة العضوية والترابط المنطقي في العمل الأدبي ، ويفترض – حتى في حالة بعض الأعمال المعقدة ، مثل قصيدة « أرض الضياع » لإليوت ، و « أناشيد » إزرا باوند – أن كل التناقضات الداخليَّة والإشارات والإيحاءات والدلالات ومناطق الغموض المسكوت عنها ، تخضع لنمط واحد متَّسق مفهوم وينتظمها جميعًا . وعلى مستوى المضمون الذي يجسِّده النَّص ، يمكن للنظرية التفكيكية أن تعمل ليس في مجال اكتشاف التناقضات الحيوية في داخل النَّص فحسب ، بل تأخذ في حسبانها الدلالات السياسيَّة العميقة للنَّص ، مما يمنح تفوقًا للتفكيكية على النَّظريات الأدبية الأخرى التي تركز على جماليات الشكل الفني . ذلك أن انحياز النَّص إلى رؤية معيَّنة ، يكشف بالضرورة عن قدر من التوتر والتردُّد ، والإغفال المتعمد ، والتناقض في النص . والتَّفسير التفكيكي وليس النص الإبداعي هو الذي يكشف عن هذه الظواهر المتناقضة . هكذا استطاعت النظرية التفكيكية التي أرسى دعائمها جاك ديريدا ، أن تؤكد حقيقة نقدية لا يمكن تجاهلها ، وهي أن اللُّغة أبعد ما تكون عن التَّعبير الموضوعي الشَّفاف ، ولذلك يجب تناولها بقدر كبير من التشكُّك وعدم اليقين . فاللُّغة بجميع أنواعها ، هي لغة استعارية ، تعتمد في عملية التوصيل على إحداث تأثير أو تكوين صورة ، وذلك لعجزها عن نقل الواقع أو الأفكار نقلاً موضوعيًا . ومن هنا كان التشكُّك النقدي الذي تمارسه التفكيكية في دقَّة المعاني المباشرة للُّغة ، وفي البحث عن الدلالات الأيديولوجية الحقيقية التي تنطوي عليها . ويمتدُّ هذا التشكُّك ليشمل التفسير

النصّي نفسه ، إذ إنه بدوره لا يقدم تقريرًا محايدًا عن واقع موضوعي ، بل يستعين هو أيضًا بالأساليب الاستعارية التي تعبر عن رؤية معينة للعالم ولطبيعة الأشياء .

وقد أوجدت التفكيكية تيارًا عرف باسم « ما بعد البنيوية » لأنها كانت ثورة ضد البنيوية التي استكانت لافتراض التناسق في بنية النص الأدبي ، بناء على منطق وقوانين لُغوية صارمة وحاسمة ولا تقبل النَّقص أو التعديل أو التغيير ، ولا تتأثر بأي شيء خارج نطاقها ؛ لذلك لجأت التفكيكية في التشكيك في العلامة اللغوية ذاتها ، وفي منطق اتساقها وقوانينها ، إذ لم يعد النص - في نظرها - يمثّل بنية لغوية متّسقة منطقيًا ، تخضع لنظم دائمة وتقاليد ثابتة يمكن رصدها ، بل يمثّل تركيبة لغوية ، تنطوي في داخلها على تناقضات وصراعات وكسور وشروخ وفجوات وثغرات عديدة ، جعل النص قابلاً لتفسيرات وتأويلات لا نهاية لها . وليس هناك نصٌّ يستعصي على التفكيك كي يُخرج من باطنه ما يخفيه ، إذ تبدأ النظرية التفكيكية بتكسير السّطح اللامع للنص كي تصل إلى أعماقه المعتمة التي لا يبوح بها .

التَّكوينيَّة (الجينيَّة)

Genetics

تنهض النظرية التكوينيَّة أو الجينية في النَّقد الأدبي على مفهوم يفيد بأن النص النهائي لعمل أدبي ما ، هو - مع بعض الاستثناءات النادرة جدًّا - محصلة عمل مرَّ بمراحل إنشاء وتكوين وتحول ، استغرقت فترة زمنية قد تطول أو تقصر طبقًا لكتابة المخطوط والتصويبات التي يدخلها الأديب عليه أكثر من مرة . وتتخذ النظرية التكوينية - التي هي فرنسية في الأساس - إجراءاتها النَّقدية والتَّحليلية والتفسيريَّة في الفترة الزَّمنية التي تبدأ من لحظة تولد العمل الأدبي وتمتدُّ لتشمل مراحل تكوينه . فالنَّص النهائي للعمل الأدبي ليس المرجع الأساسي أو الوحيد في العملية النقديَّة التكوينيَّة كما يقول الناقد بيير مارك دو بيازي في كتابه « تحليل المخطوطات وتكون العمل » ١٩٨٥ . فقد تكون هناك مجموعة من المخطوطات أو الوثائق الشخصية التي أنتجها الأديب وجمعها وربما احتفظ بها ، وهذا ما يطلق عليه دو بيازي مصطلح « مخطوطات العمل » . وهذه المخطوطات ، إذا كانت موجودة ، تتغير وتتحول كمًا ونوعًا طبقًا للعصور والأدباء والأعمال المطروحة للنقد التكويني . وكل ملف مخطوط لنص أدبي منشور - إذا كان تفصيليًا ومستفيضًا بدرجة معقولة - يمكن أن يقدم صورة توضح ما حدث بين اللحظة التي خطرت فيها بذهن المؤلف فكرة مشروعه الأولى حتّى اللحظة التي يظهر فيها النص المخطوط مطبوعًا في كتاب . أي أن النظرية التكوينية تتداخل مع كل النظريات

الأدبية والنقدية التي تسعى إلى تأويل النَّص ، وفي مقدمتها النَّظرية التأويلية أو الهيرمنيوطيقية ، والأسلوبية ، والأنثربولوجية ، والأيديولوجية ، والتفكيكية ، والسيميوطيقية ، والظاهرية ، والسياقية ، والنصية .

والنظرية التكوينية تدرس المخطوطات بصورة مادية ، وتحلُّ رموزها قبل أن تنتقل إلى المرحلة النقدية التي تبحث في تأويل نتائج حل الرموز ، وذلك بهدف إعادة تشكيل النص في حالة التولد ، والبحث فيه عن أسرار الصنعة في العمل الأدبي . وكان التنوع الشَّديد في شكل المخطوطات و وسائل الحصول عليها عبر العصور ، من أعقد الإشكاليات التي واجهت النُّقاد والمفسرين التكوينيين ؛ ولذلك فإن مفهوم كلمة « مخطوط » ليس بالمفهوم السلس السهل ، فمثلاً تختلف « مخطوطات العمل » التي يسعى النقد التكويني إلى تفسيرها وتحليلها ، عن « مخطوطات العصور الوسطى » التي جعلها فقه اللغة الكلاسيكي مجال بحثه اختلافًا جذريًا . ولذلك لم تتبلور النظرية التكوينية في مجال النقد الأدبي إلا مع المخطوطات الحديثة ، على أساس أنَّه يوجد إلى جانبها شكل آخر من أشكال تحقق النَّص ، يكتمل فيه النص جماليًا ، وهو الكتاب المطبوع الذي يثبت العمل الأدبي في نص نهائي معتمد من المؤلِّف . فقد لعب المخطوط ، حتى وقت اختراع المطبعة في القرن الخامس عشر ، دور الأداة الوحيدة تقريبًا لتدوين وتوصيل ونشر النصوص خاصة الأدبية منها ، وكانت التَّعديلات تتفاوت ، من حيث أهميتها ، من نُسخة إلى أخرى ، بحيث أصبح من المتعذر التعرُّف على حالة أصليَّة للنص .

ومع التقدُّم التقني للطباعة في نهاية القرن الثامن عشر ، حل الكتاب المطبوع نهائيًا محل النُّسخة المخطوطة كأداة أساسية لنشر النصوص بين الجمهور . ومنذ تلك الفترة دخل المخطوط الأدبي حقبة جديدة فقد فيها وظيفته كأداة توصيل ، لكنه اكتسب معناه كرمز لأصالة ما ، وكشاهد على

عمل أدبي مكتوب بيد المؤلف . فالمخطوط الحديث الذي كتبته يد المؤلِّف أصبح يعرف كوثيقة مكتوبة ذاتيّا ، هي أصل الكتاب ، وهي التي أنتجها كانت يمكن قراءة عمله مطبوعًا .

ومنذ الربع الأخير في القرن العشرين أصبح ما يطمح إليه النقد التكويني هو تحليل الوثيقة المكتوبة بخط المؤلف بغية فهم آلية إنتاج النص من تحولات الكتابة ذاتها ، وتوضيح مسار الكاتب والعمليات التي تحكمت في ظهور العمل الأدبي ، و وضع المفاهيم والمناهج والتقنيات التي تسمح بالاستفادة العلميَّة من تراث المخطوطات الحديثة الثمين ، والمحفوظ في أرشيفات الغرب منذ حوالى قرنين . فمنذ العشرينيات (١٩٢٠ - ١٩٣٠) خضعت بعض المخطوطات المتماسكة لتحقيق دقيق ومن ثم للنشر بصورة جديدة . ويذكر جان - إيف تاديه في دراسته المهمة « النقد الأدبي في القرن العشرين » ١٩٨٧ أن غوستاف رودلر في كتابه « سيرة العمل الأدبي : اللمسات الأولى لمنهج نقدي » الذي صدر عام ١٩٢٣ ، قدم عرضًا دقيقًا ليس فقط لمنهج التحقيق النقدي وإنما لمنهج النقد الذي يبحث في تكون العمل الأدبي . فقد كانت غاية رودلر ، وهي نفسها غاية النقاد التكوينيين اليوم ، دراسة التطور الإبداعي للعمل الأدبي من وجهة نظر ديناميكية ، وذلك من خلال معرفة الآلية الذهنية للكاتب .

ولتحقيق هذه المهمة النقدية ، يقترح رودلر البحث عن آثار هذه الآلية في المراحل التي تظهرها المخطوطات ، أو الجينات التي تتخلق منها ، إذا استعملنا المصطلح العلمي الحديث ؛ فالعمل الأدبي يمر قبل إرساله إلى المطبعة بمراحل عديدة تبدأ بفكرته الأولى وتنتهي بتنفيذه النهائي . ويهدف النقد الذي يهتم بتكون العمل الأدبي إلى إظهار وإيجاد قوانين العمل الذهني الذي ينتج عنه هذا العمل الأدبي . لكن اجتهادات النظرية التكوينية ظلّت حتى ستينيات

القرن العشرين محاولات منفردة ، لا تقدم منهجًا تطبيقيًا يتجاوز موضوع دراسة كلٍ منها ولا يقيم إجراءً موحدًا . لكن مع مطلع الستينيات فإن النَّظرية البنيوية قامت بتوجيه النَّقد نحو إشكالية كانت ، ظاهريًا على الأقل، تتعارض تمامًا مع النظرية التكوينية ، وتمثلت في إشكالية النص الصِّرف على أنه كيان مكتف بذاته ، وإشكالية الأنظمة والبنيات والدلالات التي يجب دراستها من خلال منطقها الذاتي . . إلخ . ونظرًا للدَّوي الذي أحدثته النظرية البنيوية ، والشَّكليَّة الروسية ، وعودة الدراسات الفرويدية وتوجهها نحو نظرية بنيوية للاوعي . . إلخ ، فقد بدا لأول وهلة أن هذه التيارات حجبت دراسة تكون العمل الأدبي ، لكن محصِّلة هذه المرحلة البنيوية والشَّكلية والسيكولوجية ، قد عادت بفائدة كبيرة على الأبحاث الجديدة في مجال التكوينية الأدبية .

ولم يكن للنَّقد التكويني أن يقيم أسسه النظرية الخاصَّة دون الاستفادة بهذه الإنجازات النقدية الجديدة ، التي تمدُّه بصورة غير مباشرة بمفاهيم أساسية في تصوُّر تكون العمل الأدبي ، ولذلك لم تكتمل شروط التَّفسير والتحليل الدقيق للمخطوطات الحديثة ، إلا عندما تمكن الناقد من طرح مسألة إنتاجها الزَّمني كإجراء وكنظام ، بفضل إنجازات النظرية النَّصية التي بدأت بالتحليل البنيوي للتزامُنات والاستعارات المكانيَّة للشَّكل ، ثم انتقلت إلى التحليل التعاقبي المادي لإجراءات الكتابة . بل إن النقد التكويني باضطلاعه بمسئولية التنظير للبعد التاريخي داخل العمل المكتوب ذاته ، جعل من منهجه امتدادًا غير مقصود للأبحاث والدِّراسات البنيوية . فهو يعمل على رصد النص كبنية في حالة تولُّد متزامن مع كل تفاصيلها ومراحلها .

وهذه المراحل تنقسم عادةً إلى أربع مراحل أساسية هي : مرحلة ما قبل الكتابة ، مرحلة الكتابة ، مرحلة ما قبل الطباعة ، ومرحلة الطِّباعة . ويمكن

تقسيم كل مرحلة من هذه المراحل الأربع بدورها إلى عدد من الأطوار وعدد من الوظائف مرتبطة بنماذج خاصة من المخطوطات . فمثلاً تتفاوت مرحلة ما قبل الكتابة في أهميتها من كاتب لآخر ، بل ومن عمل أدبي إلى عمل آخر لنفس الكاتب . وقد تظهر بدايات خاطئة وغير موفقة ، وتتوالى زمنيًا قبل أن يتبلور المشروع في صورة فكرة للكتابة يمكن أن تتطور إيجابيًا . وغالبًا ما تنقسم هذه المرحلة إلى طورين : طور الاستكشاف ، وطور اتخاذ القرار . ويتمثّل الطور الأول في محاولات عديدة متباعدة زمنيًا ، ويعود بعضها أحيانًا إلى فترة تسبق بكثير فترة الكتابة . أما طور اتّخاذ القرار فهو الذي يسبق الكتابة فعليًا ، ويضع لها برنامجًا مبدئيًا وقابلاً للتغيير والتطوير طبقًا لمقتضياتها . فهناك دائمًا في حياة الأديب المهنية ، ولأسباب قد تكون نفسية ، أدبية ، مهنية . . إلخ ، لحظة حاسمة يصبح فيها مشروعه قابلاً للحياة ، وهي اللحظة التي يسعى الناقد التكويني إلى رصدها وتوضيحها وتحليلها .

وقد لا يعي الأديب هذه اللّحظة ويأخذ بالعمل أو بإعادة العمل في مشروعه دون التفكير في إنجازه على الفور ، أو أنه يحاول عن غير اقتناع . وتختلف مرحلة اتخاذ القرار طبقًا لتقنية عمل المؤلف وأسلوبه ، وهي مرحلة شحن وشحذ واستعداد للعبور إلى مرحلة الكتابة ، وبرمجة سلسلة العمليات التالية ، لكن طبقًا لأنماط قد تكون متغيرة وأحيانًا متناقضة ومتعارضة من كاتب لآخر . فعند بعض الأدباء يتزامن هذا القرار تقريبًا مع البدء في الكتابة بحيث يقوم مطلع الكتاب بدور اتّخاذ القرار وتصور البرنامج وبدء التنفيذ . وتمثّل العبارات الأولى ، أو الصفحات الأولى ، في هذه الحالة ، الإطار التعريفي لتلك اللحظة التي يولد فيها العمل الأدبي .

ثم تأتي مرحلة الكتابة التي يبدأ فيها التنفيذ الفعلي للمشروع ، وفيها يكمن الأساس الذي يتكوّن عليه العمل الأدبي مثل المسودات التي تضم

مختلف أصناف المخطوطات ، والتي قد يصحبها ملف من الملاحظات الوثائقية كمادة مبدئية لاستخدامها في الكتابة ، وخاصة عندما يتعلّق الأمر برواية أو بمسرحية . فكثير من الأدباء يعدون ملفّا أوليّا من الملاحظات عن العصر الذي تقع فيه أحداث الرواية ، والأماكن التي تعيش فيها الشخصيات ، ويمكن استلهامها واستخدامها كنماذج ، أو عن إحدى القضايا الاجتماعية أو السياسية أو التاريخية أو العلمية أو التقنية التي سيتخذ السَّرد منها مادة علمية لإعادة صياغتها . ومع ذلك فإن هذا الاستكشاف الأولي يظل شاملاً وغير محدَّد بشكل متبلور ، فهو غالبًا ما يكون مسودات ووثائق تتعلق بالجو العام للعمل ، يسجلها الأديب في لحظة لا يعلم فيها تفاصيل المعلومات الدقيقة التي سيحتاج إليها لتوظيفها في روايته . لكن مع الشُّروع في عملية الكتابة فإن الحاجة إلى معلومات محدَّدة أو أساسية ، تظهر في لحظات معينة من السَّرد الروائي طبقًا لحاجته إليها . ومهما تكن أهمية الملاحظات الوثائقية ، فإن مصير العمل الأدبي يتقرر في المخطوط النهائي للرِّواية ، خاصة عندما يبدأ النص الوليد في الظُّهور تدريجًا من خلال فوضى المسودات .

أما في مرحلة ما قبل الطِّباعة ، فيصبح تدخل الأديب في النص دقيقًا أكثر فأكثر ، ويتحوَّل تركيزه من على الخطوط الفكرية والشكلية للعمل الأدبي ، إلى اهتمام مرهف باللمسات الجمالية . فهي مرحلة شبه نهائية قد يطرأ عليها بعض الاستدراكات التي لا تؤثر جوهريًا في النموذج الذي سيظهر في النُّسخة المطبوعة . فهي استدراكات قد تنحصر في أخطاء غير مصحَّحة فاتت على الكاتب ، وذلك لتسهيل خطوات مرحلة الطباعة التي تتمُّ فيها عملية تصحيح الأصول أكثر من مرة .

ثم تأتي مرحلة الطباعة حين يوقع المؤلِّف على ما يعرف « بأمر الطبع » بعد إجراء كل التصحيحات المطبعية المطلوبة ، وبذلك تصدر الطَّبعة الأولى للنَّص ،

وتنشر وتوزع طبقًا للشّكل الذي اعتمده المؤلف في آخر طبعة تجريبية مصححة . وهذا النّص المعتمد والمنشور للعمل الأدبي ، ليس بالضرورة النص في حالته الأخيرة والنهائية ؛ فقد تعاد طباعته مرات عديدة في حياة الكاتب ، مما يمنحه فرصة إدخال تعديلات فيه من خلال طبعات تجريبية جديدة مصححة . وتندرج هذه التعديلات في مجال الدراسات التكوينية ، لكنها تختلف عن دراسة مراحل الكتابة التي يمكن ملاحظتها وتحليلها في مرحلة ما قبل الكتابة ، ومرحلة الكتابة ، ومرحلة ما قبل الطّباعة ، والتي لا يوجد فيها نص مُكتمل بمعنى الكلمة .

وقد تطور النّقد التكويني إلى حد بعيد منذ تبلوره في مناهج مقنّنة منذ خمسينيات القرن العشرين على أيدي كل من ج . روبير في كتابه « مخطوطات التأملات » ١٩٥٦ ، ورجورنيه و م . ج . دوري : « فلوبير ومشروعاته غير المطبوعة » ١٩٥٠ ، و ج . لوفايان : « ملامح الإبداع الأدبي عند أناتول فرانس » ١٩٥٢ ، و ر . ريكات : « تكون رواية الفتاة إيليزا » ١٩٦٠ ، و ك . جوتو - ميرش : « تكون رواية مدام بوفاري » ، وجان - إيف تادييه « النقد الأدبي في القرن العشرين » ١٩٨٧ . وكانت هذه الدّراسات التكوينية النقدية امتدادًا لإنجازات جيل النصف الأول من القرن العشرين مثل كتاب ج . رودلر : « تقنيات النقد الأدبي والتاريخ الأدبي » ١٩٢٣ ، وكتاب ب . أوديا : « سيرة العمل الأدبي : اللمسات الأولى لمنهج نقدي » ١٩٢٤ ، وكتاب ج . لانسون : « دراسات في تاريخ الأدب » ١٩٣٠ ، وكتاب يتبوديه « تأملات في النقد » ١٩٣٩ . وإن لم تكن كتاباتهم متجانسة ، واقتصرت على تقديم منهج للمساهمة في إثراء تاريخ الأدب والسيرة الذاتية للعمل الأدبي ، وإن كانت كتابات « رودلر » وإلى حد ما « أوديا » ، تقدم رؤية جديدة تمامًا ترهص بما يقترحه النقد التكويني الآن .

وهذه النظرية النقدية والأدبية لا يمكن الاستفادة بها في أدبنا العربي لسببين أساسيين : أولهما أننا لا نعرف في العالم العربي فضيلة التوثيق العلمي للمخطوطات والوثائق والمستندات ، ومن الصعب العثور على آثار شخصية لأدبائنا وكتابنا ، بل إن المأساة تبلغ قمتها عندما نعلم أن الأحياء منهم لا يهتمون هم أنفسهم بالاحتفاظ بمسودات أو مخطوطات أعمالهم . ولذلك لا يمكن أن تقوم للنّقد التكويني قائمة بين نقادنا لأنهم لن يعثروا على ما يمكن أن يقوموا بدراسته . وليس في مكتباتنا العامة أقسام مُتخصصة لحفظ مخطوطات ومسودات ووثائق كتابنا المعاصرين ، ناهيك عن كتابنا الذين ينتمون إلى أجيال سابقة . أما السبب الثاني لاستحالة تطبيق النظرية التكوينية في عالمنا العربي ، فيكمن في أن هذه النظرية تعتبر نوعًا من الرفاهية الفكريَّة والنقدية بالنسبة لنا ، فلا نزال نعاني غياب أبجديات النقد الأدبي بين جماهير القراء ، سواء المثقفين أو العاديين منهم ، في حين أن الدراسة التكوينية تعد موجهة أساسًا من المختصين والنقاد إلى أمثالهم ، ولا يمكن أن تكون موجهة إلى القارئ العادي ، حتى في البلاد التي ينتشر فيها الوعي الأدبي والنقد بين مثقفيها . أما قارئنا العربي ففي غنى تام عن هذه الرفاهية الأدبية والنقدية التي لا تكتفي بنقد العمل الأدبي وتحليله كما هو بعد صدوره ، بل تمدُّ نشاطها إلى ما قبل كتابته والمراحل التي مرَّ بها حتى ظهر بالشّكل الذي عُرف به ، وكذلك إلى ما بعد كتابته ، واضعة في اعتبارها أية تغييرات أو تصحيحات تمت في طبعاته التالية . ولذلك فإن كتابتنا هذه عن النظرية التكوينية هي من باب العلم بالشيء لا أكثر ولا أقل .

التلقائية

Spontaneity

ترتبط النظرية التلقائية بنظريات أدبيّة ونقدية متعددة ، لأنها تُشكل عنصراً جوهريًا في العملية الإبداعية ذاتها . فالأديب في إبداعه يعتمد على جانب تلقائي بل وعفوي ينتمي إلى عقله اللاواعي ، وأيضًا على جانب تنظيمي على وعي بكل أسرار حرفته وأصولها . وتتعامل النظرية التلقائية مع الجانب الأول ، وإن كانت حريصة على مقارنته بالجانب الآخر كي يبلور التضاد بينهما صفات وخصائص كل منهما . فهذا الجانب التلقائي هو الذي يفرق بين الفنان المبدع وبين الصانع الحرفي الذي يعرف مقدمًا الشّكل الذي سيكون عليه عمله بعد الانتهاء من إنجازه ، لأنه يطبق عليه أصول الحرفة بحذافيرها . أما الشاعر مثلاً فلا يعرف المحصلة النهائية لقصيدته عندما يشرع في تأليفها ؛ إذ تتدخل في إبداعها عوامل وعناصر ولمحات وشطحات لم تكن لتخطر على بال الشاعر نفسه ، ولا بدَّ أن يترك لها العنان – إلى حد ما – حتى تكتسب القصيدة حيويتها الخاصّة بها . ونقول : إلى حدٍّ ما لأن جانب الصَّنعة الشعرية الواعية يتدخل دائمًا ، ومن تلقاء ذاته ، في اللحظات التي تصبح فيها القصيدة مهدَّدة بالدخول في متاهات جانبيَّة أو طرق مسدودة أو حلقات مفرغة .

وعندما نتمعَّن في فكرة الصَّنعة الشعرية – أو أية صنعة أدبية أو فنية أخرى – بأسلوب تحليلي موضوعي ، سنكتشف أن الشعر في حقيقته ليس نوعًا من

الصنعة المحضة التي تعني أن الشاعر يجب أن يحصل على نوع من التخصُّص الحرفي الذي ينشد نفس المهارة التي يمتاز بها الصانع الذي يدرك كل أبعاد صنعته عن طريق خبرته الشَّخصية الواعية ، كنتيجة لمشاركته في تجارب الآخرين الذين تتلمذ على أيديهم . لكن المهارة الحرفية التي يحققها لا يمكن أن تجعل منه فنانًا ، لأن الحرفي يكتسب مهارته من خلال التدريب والممارسة إلى أن يتقن الصنعة ، أما الفنان فله صنعته أيضًا لكنها لا تكفي لكي تجعل منه فنانًا ؛ إذ إن هناك جانبًا تلقائيًا في إبداعه ، لا يخضع للتدريب أو الممارسة . وهو جانب تتدخَّل فيه عوامل وراثيَّة وثقافية وسيكولوجية وفكرية وعقلية وحسية وعملية ولا واعية مترسبة في العقل الباطن ، لا يمكن حصرها ، بل ولا يمكن تقنين الأساليب التي تعمل بها ، والمسارات التي تسلكها ، والتي تختلف من شاعر لآخر ، بل ومن عمل لآخر للشاعر نفسه .

والدليل على ذلك أن هناك بعض القصائد الرائعة والخالدة التي ما زالت تعتورها بعض العيوب في البناء والتكنيك ، ومع ذلك ظلت من القمم الشاهقة التي يجب على كل شاعر مبتدئ أن يتذوَّقها ويفهمها حتى يشق لنفسه طريقًا لإبداعه الشعري . بل يمكن القول بأنه من النادر وجود القصيدة النَّموذجية الكاملة التي لا يستطيع أي ناقد في أي زمان أو مكان أن يجد فيها ثغرة في السِّياق أو البناء .

وقد يحدث النقيض من ذلك في عملية الإبداع الشعري إذا افترضنا وجود منهج حرفي نموذجي للتأليف ، لأن مثل هذا المنهج لا بد أن يعجز عن إنتاج قصائد متكاملة ناضجة إذا كانت الموهبة الشِّعرية لدى الشاعر ضعيفة ومتهافتة . وهي الموهبة التي لا تستطيع أن تؤدي وظيفتها إذا كانت الطاقة التلقائية غير مشحونة بالخبرات والمشاعر والأحاسيس والتجارب والأفكار والثقافات . لكن هذه التلقائية لا يمكن أن تنتج أية قصيدة دون اعتماد على قدر معيَّن من

المهارة والصنعة ، يناسب طبيعتها وسياقها وشكلها الفني النابع من العلاقة بين عناصرها . وكلما تمكَّن الشاعر من أصول صنعته ، فإن قدرته على توصيل القصيدة إلى القارئ تزداد . ولا تعني الطاقة التلقائية لدى الشاعر مجرد الوحي أو الإلهام الذي يضع الشاعر في حالة من حالات التجلي اللاواعي ، لأنها ترتبط عضويًا بقدر من الصَّنعة ، يجعل منها تجربة سيكولوجية مثيرة أو ممتعة للقارئ . وبدون هذه المهارة الحرفية الواعية ، تتعثَّر القصيدة في طريقها إلى القارئ .

ولا تعني الصَّنعة الشعرية أن الأعمال الشِّعرية يمكن أن ينتجها أي إنسان يبذل جهدًا عمليًا في سبيل تعلم أصولها . وبرغم أن الصَّنعة شرط ضروري لإنتاج الشعر الجيد ، فإنها لا تعد وحدها كافية لهذا الإبداع . وفي كتابه « مبادئ الفن » يقول الفيلسوف الإنجليزي المعاصر روبين جورج كولنجوود : « في قصيدة لبِن جونسون يبدو لنا قدر كبير من المهارة الحرفية . وقد يقوم ناقد باستعراض براعته ومهارته بتحليل ما تتضمنه القصيدة – وهو عمل لا يخلو من فائدة محقَّقة – من بنيات محكمة ومبتكرة في الوزن والقافية ، والأنغام المتوافقة والمتنافرة . ولكن بِن جونسون ليس شاعرًا عظيمًا لمجرد مهارته الحرفية في خلق مثل هذه البنيات الشعرية ، بل إن عظمته الحقيقية تكمن في طاقته التلقائية المنطلقة من رؤياه التخيلية لعناصر القصيدة . ولا يمكن أن تتمَّ عمليَّة تجسيد هذه الطاقة والرؤيا بدون استغلاله لمهارته الحرفية التي تستحق منا كل تقدير ؛ لأنها تقدِّم لنا مثل هذه التجربة الممتعة . »

وهذا يعني أن الصَّنعة الشعرية يجب أن تكون مساوية للتلقائية الشعرية بحيث تساعدها وتساندها وتحميها من التشتُّت أو الدخول في طرق مسدودة أو متاهات بعيدة عن السياق الطبيعي للقصيدة ، بحيث تصل إلى القارئ وهي في أحسن حالاتها المتبلورة والمتجسِّدة . ولوكان بن جونسون فاقدًا

للطاقة التلقائية لما نفعته مهارته الحرفية على الإطلاق . وبهذا المفهوم طبقت الشاعرة والناقدة إديث سيتويل في كتابها « ملامح الشعر الحديث » هذه النظرية التلقائية على قصائد ت. س. إليوت ، وقالت إن مهارته الحرفية قد بلغت شأوًا بعيدًا ، ومع ذلك ظل حريصًا على توظيف طاقته التلقائية حتى لا تكبتها قيود الصنعة وقوالب الحرفة ؛ إذ إنه وضع الصنعة في خدمة التلقائية بحيث تنظمها وتنطلق بها نحو الهدف النهائي للقصيدة وبذلك لا تتحوَّل التلقائية إلى مجرد شطحات لا رابط لها أو بينها ، وفي الوقت نفسه لا تصبح الصنعة قيدًا متعسفًا يحد من هذه الانطلاقة التلقائية .

وعندما قارنت إديث سيتويل إليوت بشعراء معاصرين له ، اكتشفت أنهم يمتازون عنه بوعيهم الطاغي بالمهارة الحرفية ، ومع ذلك ظلوا أدنى منه درجات ودرجات في المرتبة الشعرية ، لأن هذه المهارة الحرفية لم تتعادل عندهم مع تلقائيتهم التخيلية . أي يجب أن تكون هذه المهارة الواعية بأصول الحرفة مساوية تمامًا لبنية فنية جمالية في خدمة التلقائية الشعريَّة . وهذا ما يقصده ت. س. إليوت بقوله إن الشاعر الجيد يعرف متى يكون واعيًا ومتى يكون لا واعيًا . فالصَّنعة الشِّعرية تتطلب الوعي الكامل بالتقاليد السابقة وأصولها ، في حين تتطلب التلقائية درجات متفاوتة من اللاوعي حتى تتدفق القصيدة بأسلوب تلقائي وطبيعي ، لكنه في الوقت نفسه محاط بوعي الشاعر بأصول فنه وأسرار صنعته .

وإذا كانت الصنعة الشعرية تعني أن يقوم الشاعر بمهمة مشابهة في طبيعتها لتلك التي يقوم بها الصانع ، فإن الصِّلة بين هذه المهارة الفنية الحرفية في حالة الشاعر وبين إبداعه الشعري مماثلة للصلة بين مهارة النجار وإنتاج الكرسي . فالمقصود من مهارة الصانع معرفته التفصيلية الواعية تمامًا بالوسيلة الضرورية لتحقيق غاية معلومة ومحددة مسبقًا ، وتعني أيضًا مهارته في الإلمام بكل

أدوات وإمكانات هذه الوسيلة . إن النجار الذي يقوم بصناعة كرسي ، يظهر مهارة حرفية عندما يعرف جيداً المواد والأدوات التي يحتاج إليها لصنع الكرسي ، وعندما يقدر على استخدام هذه الأدوات والمواد بطريقة تساعده على دِقَّة إنتاجها طبقًا للمواصفات المسبقة المطلوبة منه . والأداة التي يستعملها الصانع في صناعة الكرسي هي نفس الأداة التي يستعملها في صناعة أي كرسي آخر ، ونفس الوضع ينطبق على المادة التي لا تتغير . أما في الشعر ، فالوضع مختلف تمامًا لأن الأداة والمادة تختلفان من قصيدة إلى أخرى طبقًا لطبيعتها وسياقها ، بل إن الأداة والمادة يصيران شيئًا واحدًا بحيث يصعب الفصل بينهما ومعرفة أحدهما من الآخر ، في حين أن الأداة في صناعة الكرسي محدَّدة ومنفصلة عن المادة ؛ لأنها تفرض نفسها فرضًا عليها ، وتحدِّد لها الشكل الذي ستتخذه بطريقة مسبقة ، ولا تسمح لها بأية انطلاقات تلقائية تتجاوز حدود هذا الشكل المتعارف عليه .

والشاعر لديه تجارب معيَّنة في حاجة إلى تعبير ، ولذلك يضع في ذهنه دائمًا إمكانية ظهور قصيدة يعبِّر فيها عن هذه التجارب . وبعد ذلك يتطلَّب إبداع القصيدة بوصفها هدفًا لم يتم بعد ، ممارسة بعض قدرات ومهارات معينة تمثِّل الصنعة الشعرية . ولا يشرع الشاعر في كتابة القصيدة إلا عندما تتوافر لديه تجربة في حاجة إلى التعبير في شكل قصيدة ، ولكن اعتبار هذه القصيدة غير المكتوبة غاية محددة مسبقًا ، وصنعة الشاعر وسيلة لتحقيقها نظرة ضيقة وقاصرة إلى طبيعة الشِّعر كفن وإبداع ؛ إذ إن هذا يعني أن الشاعر قبل أن يشرع في كتابة القصيدة يعرف ويحدد مواصفاتها بنفس الطريقة التي يتبعها النجار عند معرفة مواصفات الكرسي الذي بصدد صنعه . فإذا كانت هذه القاعدة تنطبق دائمًا على الصانع ، فإنها تنطبق أيضًا على الشاعر في الحالات التي تكون فيها القصيدة مجرد عمل صنعة كذلك ، لكنها لا يمكن أن

تنطبق على الشاعر الفنان المبدع الذي يستسلم للتلقائيَّة الشعريَّة في أثناء كتابة القصيدة ، وهي التلقائية التي لا يُسمح بها للنجار في أثناء صناعة الكرسي لأن كل شيء واضح ومُحدَّد وموصوف مسبقًا . أما الشاعر فإنه يستكشف ويحذف ويضيف في حساسية مرهفة للغاية ، بل إنه يمكن أن يفاجأ بظهور رؤى وبروز لمحات جمالية لم تخطر بباله . وأحيانًا لا تكون لدى الشاعر أيَّة فكرة عن التجربة التي تتطلب تعبيرًا ، إلا بعد انتهائه من التَّعبير عنها وتجسيدها في قصيدة ، فإن ما يرغب في قوله لا يتمثَّل أمامه مجرد غاية محدَّدة ؛ لأن هذه الغاية لا تتبين إلا بعد أن تتشكل القصيدة في ذهنه أو على الورق ، وهو ما يذكرنا بمقولة الروائي الفرنسي ستندال : « أنا لا أكتب الرواية وإنما هي تأمرني بأن أكتبها . »

والصنعة الشِّعرية ليس مجرد قدرة الشاعر على صياغة الكلمات أو الإيقاعات ؛ لأن هذه المهارة لا تزيد على تلك التي يستخدمها الصانع في تحقيق غاية سبق تصوُّرها اعتمادًا على وجود وسائل مناسبة ، والصيغ والبنيات الشعرية شيء مُهم وضروري ، والقدرة التي يعتمد عليها الشاعر في تكوين هذه الصيغ والبنيات أمر جدير بعناية الناقد وتحليله الموضوعي . لكن اعتبار هذه القدرة نتيجة واعية لوسيلة ترمي إلى تحقيق هدف واع ، لا يعني سوى إهدار تلقائية الإبداع الشعري التي تعد المصدر الأساسي والأولي للشاعر . فاللاوعي مخزن ضخم لكل المواد الخام التي يصوغها وعي الشاعر في شكل قصائد هي في حقيقتها مزيج عجيب من عناصر ودفقات تلقائية ومهارات واعية لصياغتها .

وبرغم كل النَّظريات النَّقدية والدراسات التحليلية ، فنحن لا ندري سوى القليل جدًّا عن العمليات المعقدة التي تدور في ذهن الشاعر ووجدانه حتى تخرج إلى النور على هيئة قصيدة ، سواء على مستوى اللاوعي التلقائي أو

مستوى الوعي الحرفي . ذلك أن هذه العمليات تختلف من شاعر إلى آخر ، مما يجعل من الصعب - وأحيانًا من المستحيل - تقرير معايير معينة ومحددة للكيفية التي تتحوَّل بها آلاف الصوُّر والأفكار والأصوات والمشاعر والشَّطحات والخواطر والهواجس التي يزخر بها لاوعي الشاعر إلى ذلك الكيان الكلي النابض بالحياة والذي يؤلِّف القصيدة الكاملة .

هنا يبرز الدور الواعي للناقد عندما يشرع في تحليل القصيدة وتقييمها ، فهو يحكم على القصيدة من خلال وعيه الشامل والعميق بكل بنيات وعناصر الشكل العضوي الحي الذي تتقمصه القصيدة . وهنا يكمن الفارق الأساسي بين الشاعر والناقد ، إذ ينتقل الأول من مرحلة اللاوعي التلقائي إلى الوعي الحرفي حتى يخرج القصيدة إلى الوجود ، في حين يحاول الثاني أن يطل من منطقة الوعي النقدي التحليلي عنده على منطقة اللاوعي التلقائي الإبداعي عند الشاعر . بمعنى آخر فإنه يسعى لتحليل التَّوازن الدقيق بين التلقائيَّة والقصدية ، أو بين الموهبة والصنعة ، أو بين المادة والأداة ، أو بين المضمون والشَّكل .

وكانت النَّظرية الرومانسيَّة أول نظرية أدبية نقديَّة تُعلي من شأن التلقائيَّة لدرجة أنها جعلت منها في بعض الأحايين الوسيلة والغاية في آن واحد ، ففي أوائل القرن التاسع عشر نادت النظرية الرومانسية على لسان شاعرها الكبير وليم وردزورث ، بأن الأدب هو الانسياب أو التدفُّق التلقائي للمشاعر . بل إن الشاعر الرومانسي صامويل تيلور كولردج حلم بأنه يكتب في منامه قصيدة بعنوان « كوبلاي خان » ، وعندما استيقظ سارع إلى تسجيلها على الورق ، لكنه لم يكملها ؛ لأنها لم تكتمل في الحلم . أي أنه رفض أن يمسَّ كيانها التِّلقائي البحت بأدوات صنعته الشِّعرية الواعية ، برغم أنه شاعر كبير متمكِّن من أدواته ، بل ومنظِّر كبير أيضًا في مجال نقد الشعر . كذلك قال الشاعر

الرومانسي لورد بايرون بأنه ليس على الشّاعر أن يغيِّر كلمة واحدة مما كتبه في قصيدته عند أول مرة وأفضل له أن يمزِّقها على أن يراجعها . لكن نظرية « النقد الجديد » رفضت هذا الطُّغيان التلقائي للمشاعر والشّطحات والهواجس ، ووصفه ت. س. إليوت بأنه الفوضى بعينها في حين أن النظام هو جوهر الإبداع الفني . صحيح أن نظرية « النقد الجديد » لا تنكر الدور الحيوي والضروري الذي ينهض به اللاوعي في العملية الإبداعيّة ، لكنها في الوقت نفسه تشترط أن يكون الوعي القصدي للفنان ملازمًا للاوعيه . ذلك أن النظرية التلقائيَّة والنظرية القصدية هما وجهان لعملة واحدة هي العمليَّة الإبداعية في مجملها .

أما النظرية السيريالية فقد اتخذت من إنجازات نظريات التحليل النفسي منطلقًا ، خاصة فيما يتصل بالعقل الباطن وما ينطوي عليه ويختزنه من مخاوف وشطحات وآمال وآلام وهواجس ورواسب وعقد . . إلخ . وإن لم تتطرف كالنظرية الدادية التي سبقتها ومهدت لها ، والتي لم تر في الشكل الفني للعمل سوى محصلة عفوية ونتيجة تلقائية للتفاعلات اللاواعية التي تجري في ذهن الفنان ، وليس عليه سوى أن يقوم بتسجيلها ، كأنه واقع تحت تأثير تنويم مغناطيسي ، وما عليه سوى أن يصرح بما يدور في عقله الباطن . بل إن الداديين عقدوا جلسات تنويم مغناطيسي بالفعل ليرصدوا المدى الذي يمكن أن تبلغه هواجس السَّراديب والكهوف المعتمة المُخيفة التي ينطوي عليها العقل الباطن . ولم يكتب الاستمرار والصُّمود للكتابات والأعمال الدادية ؛ لأنها انحصرت في نطاق العفوية المُطلقة فلم تخرج عن حدود الحالات المعروضة على الطبيب النفساني . أما السيريالية فقد تجنبت هذا التطرُّف ، ورفضت هذه السَّيطرة المطلقة للعفوية ، وانتقلت إلى مرحلة التلقائيَّة التي تستفيد بانطلاقات اللاوعي ، ولكن تحت الرقابة المتقطِّعة للوعي .

ولذلك كتب لها الاستمرار ؛ لأن التلقائية كامنة في جوهر العملية الإبداعية بصفة عامة .

ومن الواضح أن النظرية التِّلقائية من خلال مراحلها التي مرت بالرومانسية والانفعالية والدادية والسيريالية بل والعبثية ، قد مهَّدت لتيارات ما بعد الحداثية التي اجتاحت العالم في الرُّبع الأخير من القرن العشرين ، والتي وجدت في النظرية القصدية وهمًا لا أساس له من الصحة . ذلك أن التلقائية والعفوية والمراوغة والغموض ، كلها عناصر مهَّدت لما بعد الحداثية التي زلزلت كل دعائم اليقين التي أقامتها الحداثية .

ولا بد أن نمنح حق الريادة في هذا المجال للناقد وليم إمبسون الذي عالج معظم جوانب قضية التلقائية في الإبداع الأدبي في كتابه الرائد « سبعة أنماط من الغموض » الذي صدر عام ١٩٣٠ ، والذي أكد فيه أن القصدية في الإبداع حلم لن يتحقَّق ، وأن الأشياء ليست دائمًا - في حقيقتها - كما تبدو في الظاهر ، وأن الكلمات توحي بقدر ما تشير ، وتتضمن بقدر ما تكشف ، وتراوغ بقدر ما تواجه ، بحيث يمكن لكل من يعيد قراءتها - إذا كانت عملاً أدبيًا - أن يكتشف دلالة جديدة أو معنى مختلفًا ، لم يكتشفه قارئ قبله . ولا تختلف دلالات العمل الأدبي باختلاف قرائه فحسب ، بل تختلف أيضًا بالنسبة لنفس القارئ إذا أعاد قراءة نفس العمل بحيث يمكن أن تتعدَّد الدلالات بتعدد القراءات .

ويحدد إمبسون في نظريته سبعة أنواع من الغموض ، وتتلخص في أن للشيء أكثر من تأثير واحد في وقت واحد ، وأن أكثر من معنى واحد يلتقي بشكل تبادلي عند دلالة واحدة ، وأن سياق العمل الأدبي يحتوي على أكثر من معنى واحد دون أن تكون بين هذه المعاني علاقة واضِحة ، وأن أكثر من معنى يتضافر لتوضيح شيء مختلف عنها جميعًا ، وأن سياق العمل الأدبي

يضطرب بسبب تأخر المؤلِّف نفسه في اكتشاف معنى معين فاجأه أثناء التأليف أو لم يكن يقصد إليه من البداية ، وأن التفاصيل تفرض نفسها على المؤلِّف فيضطر إلى حل تناقُضاتها أو جمع جزئياتها المتناثرة المفككة من خلال تفسير واحد مكتوب أو يترك أمره للقارئ ، وأن وجود تناقض حاد بين تفاصيل العمل يؤكد أن المؤلِّف لم يكن واثقًا مما يريد قوله بالتّحديد . وبرغم هذه التقنيات النقدية المحددة لمفهوم الغموض عند إمپسون ، فإن نقادًا قبله وبعده شاركوه في بحث مشكلة المعنى في الفن وعلاقته بالشكل . ومع ذلك يمكن اعتبار وليم إمپسون بكتابه هذا ، أحد الرواد المبكِّرين لتيارات ما بعد الحداثيَّة بصفة عامَّة ، والتفكيكية بصفة خاصة ، إذ إنه سبق جاك ديريدا بحوالى أربعين عامًا في الإرهاص بالنظرية التفكيكية في ضوء مفاهيم التِّلقائية التي تحتوي على عناصر الغموض ، والتناقض ، والمراوغة ، والاختلاف ، والتعدُّد ، والتنوع ، وغياب العلاقات الواضحة بين معاني العمل الأدبي ، وبروز معان لم يكن يقصد إليها المؤلف ، وترك عملية التَّفسير للقارئ ، وعدم يقين المؤلِّف مما يريد قوله بالتحديد . . إلخ .

فقد جاءت النظرية التفكيكية لتنقل العلاقة بين المؤلِّف والمتلقي ، من تلقائية التأليف التي تبلورت في النظرية الرومانسية والانفعالية ثم الدادية والسيريالية ، إلى عفوية التلقي المُطلقة لغياب المحور أو المحاور التي يمكن أن يلتقي عندها المؤلِّف والمتلقي في العمل الأدبي . فلم تعد هناك أرض مشتركة يمكن أن يقفا عليها معًا ، وأصبح لكل منهما الحق في أن ينطلق في الاتجاه الذي يُناسب خصوصيته ، حتى لو لم يحدث أي التقاء بينهما . وفي استطاعة المتلقي أن يترك لتلقائيته بل وعفويته العنان لكي يستوعب أو يفهم أو يتذوق أو يحلل العمل الأدبي كما يحب وكما يهوى دون أن تفرض عليه أية قيود أو توجُّهات مسبقة من أي نوع . بل إن من حقه أن يقوم بتفكيك العمل

الأدبي من منظوره الشّخصي البحت ، ثم يعيد تشكيله وصياغته بحيث يمكن أن ينتج عملاً آخر موازيا أو مختلفًا عن النَّص الأصلي ، أو أن يتركه مفككًا وأن يمضي إلى حال سبيله ، فالمتلقي يملك حق المساءلة والرفض والشجب تحقيقًا لذاته في مواجهة ذات المؤلف التي تراجعت لدرجة القول بموته ، خاصَّة مع المناداة بسيادة عفوية المتلقي على تلقائية التأليف والإبداع .

الجذريَّة

Thematics

تعني كلمة theme الفكرة الرئيسيَّة أو الموضوع الذي يتناوله العمل الأدبي . وهو المعنى الذي اصطلح عليه الأدباء والنُّقاد في اللُّغات الأوربية ، وإن اختلف هجاؤه ونطقه من لغة إلى أخرى . لكن في النصف الثاني من القرن العشرين ظهرت في فرنسا نظرية نقدية اتخذت من كلمة theme ومشتقاتها اسمًا لها ، لكنها لم تتبنها بمعناها المتعارف عليه وهو موضوع أو فكرة رئيسية ، بل بمعنى أصل أولي أو جذر غائر في التربة الإبداعية للأديب . ومن هنا كان المصطلح العربي « النظرية الجذرية » أنسب تسمية لهذه النظرية ، لتجنُّب استعمال كلمة « موضوعي » أو « النظرية الموضوعية » التي تعني عكس ما هو اتي .

ولا يعدُّ استخدام مصطلح الجذر جديدًا على النقد الأدبي . فقد استخدمه . التقليديون منذ زمن طويل ، عندما كانوا يدرسون ويحللون نصوص معين بحثًا عن موضوع كان يلح عليه ، أو عن فكرة كانت تشغله ، وتفرض نفسها عليه ، مما جعلها تظهر بشكل واضح ومتنوِّع من اباته . لكن هذا المفهوم التقليدي والشائع للموضوع أو الجذر اتخذ دًا من خلال نظرية ابتكرها الناقد الفرنسي المعاصر جان پول ڤيبير الجذر بأنه شبكة منظَّمة من الأفكار الملحَّة على أديب أو كاتب ما . أن يبحث عن الجذر الكامن في أعماق الإبداع عنده ، حتى يضع

يده على المحركات الأساسية للإبداع ، وبالتالي الأشكال المتنوّعة التي يتّخذها . أي أن النظرية الجذرية تضع أدوات التحليل النَّفسي في خدمة العمل الأدبي وتنويره من الداخل . فليس هناك فنان أو أديب يستطيع أن يتجنَّب أو يهرب من الرواسب والتجارب الماضية والعقد النفسية المترسِّبة في عقله الباطن ، وهي بمثابة الجذور الشّخصية الراسخة ، والتي لا بدّ أن تترك بصماتها على إبداعاته . وهي بصمات ذاتية بطبيعتها ، لكنها في الوقت نفسه تترك علاماتها على بنية العمل الأدبي ، والتي يفترض فيها الموضوعية الشكلية .

وقد تبلورت النظريَّة الجذريَّة من خلال كتابات رائدها جان بول ڤيبير الذي أقام دعائمها على ثقافته الجمالية العميقة والواسعة ، وتأملاته الفلسفية في الظاهرة الجماليَّة بصورة عامة ، والتي تجلت في أهم كتبه « سيكولوجية الفن » ١٩٥٨ ، و « تشيكل العمل الشعري » ١٩٦١ ، و « مجالات جذرية » ١٩٦٣ ، و « ستندال : البنيات الجذرية لأعماله الروائية » ١٩٦٩ . وهي الكتب التي أثرت في النقد الأدبي المُعاصر ، وأثارت مناقشات عنيفة بين مُؤيدين ومُعارضين ، لكن مع اعتراف الجميع بأنها اجتهادات نقدية لا يمكن تجاهلها . وخاصة أن كثيرًا من النقّاد استندوا إليها في تحليلاتهم الجذرية التي تعارض في معظم الأحايين التّحليلات الظاهرة عند جاستون باشلار .

وقد فرض ڤيبير نفسه على الساحة النقدية ؛ لأن أبحاثه وتفسيراته الجذرية تنهض على نظرية مستحدثة ، ذات منهج شائق في تناوله للعمل الأدبي ، وإن كان يشتّت جهده وطاقته في مجالات أخرى لا تضيف كثيرًا إلى العملية التحليلية والنقدية ، وذلك برغم التحليلات الجمالية العلمية التي ضمنها كتابه « سيكولوجية الفن » لكن نظريَّة ڤيبير الجذرية لم تصدر عن فراغ ، بل استمدَّت أصولها من منهج نقدي وأدبي وفلسفي قديم الأصول ، ثم من منهج نقدي وأدبي تاريخي ، تمتد جذوره إلى « سانت بيف » الذاتي الانفعالي وتين

التاريخي الاجتماعي ، واستطاعت أن تستوعب وأن تهضم المناهج النَّقدية التي سخرتها في مسيرتها ، حتى تبلورت في نظرية .

ويعرِّف ڤيبير مفهوم الجذر بأنه حدث أو موقف ، بالمعنى العام لهذه الكلمة ، ويمكن أن يظهر بصورة شعورية واعية في بعض الأحايين ، أو صورة لا شعورية ولا واعية في معظم الأحايين ، في عمل أو في مجموعة أعمال شعريَّة أو أدبية أو تشكيليَّة . . إلخ ، إما بصورة واضحة وقد تكون مباشرة ، أو بصورة رمزية غير مباشرة ، لكن يظل الرمز بديلاً تماثليًا ودالا على الموضوع المرموز إليه ، ووجود الجذر بهذا المعنى في وجدان الأديب يشبه إلى حدٍّ كبير مفهوم العقدة في التحليل النَّفسي عند فرويد ، إذ إنه يظل لا شعوريًا ، وفي معظم الأحايين ، غير مفهوم من الأديب نفسه الذي لا يدرك أنه يفكر ويسلك بدافع منه ، وخاصَّة أن ڤيبير يعتقد أن معظم هذه الجذور ترجع إلى عهد طفولة الأديب .

ويقسم ڤيبير الجذور إلى جذور شخصية خاصَّة بأديب واحد ، وجذور غير شخصيَّة بمعنى أن أدباء أو كُتابًا عديدين يشتركون فيها ، فيما يشبه اللاوعي الجمعي . ويعتقد ڤيبير بوجود جذور شخصية غير قابلة للاختزال أو التَّجاهل أو التبسيط ، ذلك أنها تؤثِّر في العمل الأدبي بل وترسم مصيره ، سواء أكان الأديب واعيًا بذلك أم غير ذلك . وعلى الناقد أن يغوص حتى يضع يده على هذا الجذر في أعماق وجدان الأديب ليكشف عن حركاته وفعالياته المؤثرة في إبداعه . والجذر الشَّخصي ليس عقدة نفسية بالمفهوم الفرويدي ، إذ إن له خاصية مختلفة ، ونتيجة لوقوعه خارج المفردات العامَّة للدوافع والعقد التي حدَّد منهجها أتباع فرويد . فالجذر الشَّخصي عبارة عن طبقة مختلفة من الدلالات الضمنية المزودة بعدد لا نهائي من البنيات والفروق الدقيقة ، التي تبرز منها فكرة أو رمز أو صورة أو أكثر لتفرض نفسها على

سياق العمل الأدبي بدلالات متنوعة ومختلفة ، مثل صورة الطير المحتضر التي تتردد في أشعار ما لارميه .

أما الجذور غير الشّخصية فهي التي يشترك فيها أشخاص لا حصر لهم ، لكنهم في الوقت نفسه يختلفون فيما بينهم غاية الاختلاف بحكم طبيعتهم البشريَّة . فهناك مثلاً عقدة أوديب المترسبة في العقل الباطن عند عدد غفير من البشر ، إنهم يشتركون فيها ، لكن كل واحد منهم يتأثر بها فكرًا وسلوكًا ، تأثرًا يختلف عن الآخرين اختلاف بصمات الأصابع . وما ينطبق على الأشخاص العاديين ينطبق أيضًا على الأدباء والفنانين ، ولذلك فإن هذه الجذور تلعب دورًا لا يمكن تجاهله في التأمُّل الجمالي للأعمال الأدبية والفنِّية ، سواء بالنِّسبة للمبدعين أو المتلقين ، وليس من السَّهل رصدها ؛ لأنها لا تعبر عن نفسها بأسلوب مباشر بل بشكل رمزي في معظم المواقف والأحداث واللمحات والإيحاءات التي يتضمنها العمل الأدبي . ويطلق ڤيبير تعبير التَّنغيم أو التَّرديد الموسيقي للجذر ، على ظهوره أو تجليه الرَّمزي في العمل ، وكذلك تعبير الخصائص الغالبة أو السائدة في مجموعة من الأعمال الفنية أو الأدبيَّة عندما يتعلق الأمر بالجذور غير الشخصية .

ويفرق ڤيبير بين الجذر والموضوع أو الفكرة الرئيسية التي يعرفُها بأنها كل عنصر لغوي يلح على المؤلف كلما شرع في الكتابة والتَّعبير ، أي أنها ظاهرة تتعلَّق بمفردات اللغة وهي ظاهرة واضحة وليست خفية . فمثلاً نجد « الحشرة » كفكرة رئيسيَّة عند الشاعر الإسباني جارثيا لوركا ، ومفردة أساسيَّة في معجمه اللُّغوي ، بحيث يمكن وضع جدول بالقصائد أو الفقرات التي تتَّخذ من هذه الكلمة محورًا لها ، وكذلك كلمة « الطَّير » عند ما لارميه . أما الجذر فإنه يختلف عن الفكرة الرئيسيَّة ؛ لأنه ليس ظاهرة لُغوية بمعنى الكلمة ، إلا بصورة ثانوية وعابرة فقط ، إذ إنه يظهر في العمل الأدبي على هيئة شكل

رمزي بصفة عامة . فمثلاً يبدو الطير عند مالارميه فكرة رئيسيَّة في حين أن الجذر عنده هو الطَّير الميت مع تنويعاته الضمنيَّة : الطَّير الجريح ، الطير الساقط . . . إلخ .

وتنهض النظرية الجذرية عند ڤيبير على أن العمل الأدبي في صورته النِّهائية يصدر عن فكرة محورية ثابتة أو جذر وحيد مدفون في أعماق الأديب ، لكنه يعبِّر عن نفسه بعدد لا حصر له من الرُّموز والدلالات . وربما تكون أصول هذا الجذر مجرد حادث منسي في طفولة الكاتب . لعل أهمَّ وظيفة يلقيها ڤيبير على عاتق المنهج الجذري ، هي أن يوضح أن جميع النّصوص التي ألفها أديب ما أو ربما معظمها - لأن هناك عددًا من النصوص يمكن أن تكون مجرد نتيجة لاهتمامات عابرة تتعلق بظروف طارئة - تعبر عن فكرة متسلِّطة وحيدة أو موضوع أو حادث وحيد . ولا يشترط ڤيبير أن يكون هذا الحادث أو الموقف واقعيًا ، إذ من الممكن أن يكون متخيلاً لكنَّه يملك فعل الواقع الراسخ وأثره ، كما يتوغل ڤيبير في العقل الباطن عند الأديب ، مشترطًا على الناقد أن يكتشف هذا الجذر بصفته القاسم المشترك المدفون في طفولة الأديب .

ولا يجد ڤيبير صعوبة كبيرة في أن يقوم الناقد بهذه المهمة ، فعندما يستطيع الناقد أن يكتشف الفكرة المتسلطة أو الثابتة (أي الجذر الوحيد) - بل من حقه أيضًا أن يفترضها إذا كانت هناك شواهد تدلُّ على وجودها برغم أنه لم يرصدها بطريقة مباشرة - عندئذ يمكنه رصد وتأكيد التشابه الذي يمكن أن يوجد بين هذه الفكرة الثابتة وبين كل نص من النصوص التي يفحصها لنفس الأديب ، ومن الطبيعي أن تكون هذه المتشابهات متنوِّعة للغاية في دلالاتها .
وقد طبق ڤيبير هذا المنهج الجذري على الشاعر الفرنسي بول ڤاليري ، دلل به على التشابه الموجود بين سقوط ڤاليري عندما كان طفلاً في حوض ماء

مخصص للبجع وبين إشارات وتلميحات واضحة لهذا السُّقوط ولهذا الغرق .

إن كل جذر هو في بدايته افتراض ثم يقوم التحليل التماثُلي للنصوص تدريجًا بتأييده أو إبطاله ، بتبسيطه أو تعقيده . وفي سبيل العثور على هذا الافتراض الأول ، يمكن الاستعانة بمذكرات الأديب ، خاصة تلك التي تتناول فترة طفولته ، إذ كانت بمثابة وثائق كافية وجديرة بالثِّقة ، فإذا عثر الناقد على ذكرى لها دلالات انعكست بصور متشابهة خلال نصوص متنوِّعة ، فإنه بذلك يضع يده على الجذر الذي تفرعت منه هذه الصور والمواقف في هذه النُّصوص . أما في حالة عدم وجود ذكريات صادقة عن فترة الطفولة بصفة خاصة ، فيمكن للناقد أن يمارس التحليل الجذري الارتدادي ، أي ينطلق من الأعمال الأدبية إلى ذكريات الأديب . ولا شك أن هذا اهتمام محفوف بمخاطر التركيز على شخصية الأديب ، والانحراف بعيداً عن العمل الأدبي الذي هو بيت القصيد . وكانت هذه من ثغرات الضَّعف التي هاجمها خصوم النظرية الجذرية بلا هوادة .

وقد أقام ڤيبير نظريته على ثلاث مسلمات يمكن تفنيدها . الأولى : هي وجود اللاشعور أو العقل الباطن برغم أن تحليل ڤيبير لا يستند إلى منهج التحليل النفسي . والثانية : أن الفن بصورة عامَّة والأدب بصفة خاصَّة هو تذكر وتسجيل لتداعيات الطُّفولة عند الفنان أو الأديب . إنها الطفولة التي تلعب دورًا رئيسيا في تشكيل اتجاهات الشخص البالغ . ويقع ڤيبير مرة أخرى في خطأ عدم الاستفادة بمنهج التحليل النفسي ؛ لأنه يجرد الطفولة من جميع الأساطير الجنسية التي ينسبها المحللون النفسيون إليها ، ولا يتصوَّرون تداعيات الطُّفولة بدونها . والمُسلمة الثالثة : هي أن هناك واقعة معيَّنة ، يتذكرها الشخص البالغ لكنه لا يدري أنها تسيطر بالفعل على حياته اللاشعوريَّة . ولذلك يؤكد التَّحليل الجذري على أن العمل الإبداعي بأكمله ،

يمكن أن يفهم كتنغيم أو ترديد موسيقي لا نهاية له لجذر وحيد أو تجربة وحيدة أو سلسلة من التّجارب المُتشابهة التي تشكل وحدة أو بنية معينة ، تركت منذ الطفولة أثرًا لا ينمحي سواء على العقل الباطن عند الفنان أو الأديب أو على ذاكرته الواعية .

وقد أثارت نظريّة ڤيبير الجذرية اعتراضات كثيرة ، منها أنه تكلم كثيرًا عن التّحليل النفسي دون أن يوظف منهجه توظيفًا فعليّا ، وأن التحليل الجذري في حقيقته اعتباطي ، ولا يمكن الاعتماد عليه ، خاصّة أنه لا يلتفت إلى الجانب الجوهري في العملية الإبداعية وهو عبقرية الفنان وقدرته على خلق الأعمال الأصيلة التي تشكل إضافة حقيقية إلى التراث الإنساني . أو كما يقول خصوم النظرية : « هناك أطفال كثيرون سقطوا في حوض ماء لكن لم يكن يوجد سوى ڤاليري واحد » . كما أنه في الإمكان وجود أشخاص متعددين يتأثرون بنفس الجذر ، مما يدحض تمامًا فكرة الجذر الشخصي الوحيد ويجعلها مجرد وهم في ذهن ڤيبير ، الذي حاول في كتابه « تشكيل العمل الشعري » و « مجالات جذرية » أن يردَّ على هذه الاعتراضات .

وفي الواقع فإن النظرية الجذرية ظلت تعاني من تهافت تمثل في عيوب عديدة أهمُّها أنه ينطلق من نظام فكري حدده مسبقًا ، ثم يحاول فرضه على انطلاقات الخيال الإبداعي عند الأديب بصفة عامّة والشاعر بصفة خاصّة . كما أن نظريته تتضمّن عملية اختزال وتبسيط للقيمة الحقيقيّة للعمل الأدبي الذي جعلت منه مجرد شهادة مزيفة على طفولة الأديب التي لا تهم المتلقين في شيء . وعلى الرغم من أن ڤيبير يدعي بأنه يبدأ بالنصوص ذاتها ، فإنه في الحقيقة يبدأ بذكرى من ذكريات طفولة الأديب ثم يفتش في العمل الأدبي عما يمكن أن يتلاءم مع هذه التجربة الطفولية . ولذلك فهي نظرية عجزت على أن توجد لنفسها مكانة مرموقة على خريطة النقد الأدبي سواء في فرنسا

أو في خارجها . ففي مجال النظريات الأدبية والنقدية هناك قوى تصحيح - علمية ومنطقية - لا يمكن تجاهلها ، ومن يجهلها أو يتجاهلها فإن المجال كله يتجاهله ، ويتحوّل إلى مجرد لمحة عابرة في مسيرتها المتجددة .

الحداثيَّة

Modernism

لا يزال مصطلح « الحداثية » غائمًا في أذهان الكثيرين من المهتمين بالأدب ، برغم ما مر به من زمن ليس بالقصير أبدًا . ولعل هذا اللبس يرجع إلى أن نظريَّة الحداثية ، نظريَّة متشعِّبة ومراوغة ومتداخلة في نظريات أدبيَّة أخرى يصعب حصرها ، ومتواصلة عبر أجيال متنوعة ومتعدِّدة . فالحداثية تتأبى على القواعد والتقاليد المتعارف عليها ، وترفض النُّظم والثَّوابت حتى تظل محتفظة بقوى الدفع الحداثية الكامنة فيها . كذلك فإن من أسباب اللَّبس أن كثيرين يخلطون بين الحداثة والجدة ، وإن كانت الجدة مجرد ملمح من ملامح الحداثة ، وتشترك معها في رؤية العالم رؤية فكرية علمانية خاصَّة ، رافضة لكل ما تواضعت عليه الأجيال السابقة . فالجدة إضافة إلى القديم ، أي تجديد لطاقاته أو إمكاناته ودفعها إلى الأمام ، أما الحداثية فثورة جذرية ضد القديم بهدف رفضه والتحوُّل عنه إلى آفاق مختلفة تمامًا . وبالتالي فليس كل جديد حداثيًا .

ولا ترتبط الحداثية بالزمن ، ولا ترتهن بالعصر . ففي عصرنا أدباء كثيرون ، لكنهم ليسوا جميعًا حداثيين . ومن القدماء من هو أكثر حداثية من بعض أدباء هذا الزمان . فالحداثية ليست ظاهرة تاريخيَّة أو مرحليَّة ، بل هي تعبير عن قيمة جوهرية . ولذلك لا يستطيع الزمن أن يتخطاها أو يتجاوزها ، بل على النقيض من ذلك تمامًا ، فهي التي تسبق الزمن ؛ لأنها موقف متجدِّد

ضد العصر الراهن بكل معطياته الراسخة والتقليدية . وهي نظرية ديناميكية بطبيعتها ؛ لأنها ترفض أن تتحول إلى بنية ثابتة ؛ لأن هدفها مستمرٌّ استمرار الزمن نفسه .

والحداثة ثورة متجدِّدة وشاملة في شتى أنواع المعرفة والرؤى والاجتهادات . ولذلك فهي قاصرة على الأدب والفن ، بل تمتد لتشمل العلوم الإنسانية مثل الاجتماع والنفس والسِّياسة والاقتصاد والأنثروبولوجيا والأيديولوجيا . . إلخ . فهي ثورة فكرية وعقيدية تمسُّ العقل البشري في الصميم ، مما يؤكِّد خطأ الذين يتصورون أنها مجرد انقلاب على الشعر التقليدي أو الموزون أو المقفى ، أو الأسلوب السَّردي في الرواية أو تصوير الشخصيات والمواقف والأحداث ، أو مدارس العرض المسرحي . . إلخ . فهذه كلها تداعيات وأسباب لنتائج أشمل ، تمسُّ المنظور الفكريَّ الشامل للحياة والعصر والمستقبل .

وهذه التداعيات والأسباب لم تكن نتيجة للحداثة الأدبية والفنية بقدر ما كانت نتيجة للحداثة الفكرية الاجتماعية التي كانت الرائدة المبكرة في هذا المجال منذ أواخر القرن السادس عشر . وكان على الحداثة الأدبية والفنية أن تلحق بالركب فيما بعد حتى لا يفوتها موكب الزمن ، فثارت بدورها ضد الأشكال والمضامين والرؤى السابقة ، خاصة تلك التي تحوَّلت إلى قوالب جامدة . وظلت ثورتها متجدِّدة فيما بعد ؛ لأنها استمدتها من الحداثة الفكرية الاجتماعية التي تميزت في القرن السابع عشر بمراحل متتابعة من المتغيِّرات الثقافية والاجتماعية والاقتصادية التي لم يشهد التاريخ لها مثيلاً من قبل ، سواء في حجمها أو عمقها . بل وأصبحت منظومة حضاريَّة تنطوي على عناصر متداخلة ومتفاعلة ومتصارعة ، وتغطي مجالات البحث العلمي ، والتطبيق التكنولوجي ، والإبداع الأدبي والفني ، والتفسير النقدي ،

وأشكال ومؤسسات الحكم السياسية والمدنية والتشريعية ، والمعاملات التجارية ، وروح القوانين ، ووسائل الإنتاج الصناعي ، ومد شبكات الاتصال والنقل ، وبناء الدولة القومية ورسوخ سلطاتها مع تزايد مساحات الحرية والمسئولية الفردية أيضًا .

وقد تأثّرت الروح الحداثية في الأدب والفن بتوجهات ثلاثة رئيسية ، قادتها الحداثية الفكرية الاجتماعية ، وتمثلت في التوجه الثقافي الذي دعا إلى الاعتماد على المعرفة الحسية الملموسة ، والمنهج العقلاني ، والتجربة التي تنتج المعرفة التي يمكن تطبيقها لتغيير وجه الحياة . لكنها في الوقت نفسه مشروطة بدرجة تطور العلوم الطبيعية ، والتطبيقات العملية ، والرؤى العقلية ، خاصة فيما يتصل بالمنطق والرياضيات ، والاستيعاب العميق والمستنير لظواهر الطبيعة والمجتمع .

وتمثل التوجه الثاني للحداثية الفكرية الاجتماعية في تنوير أساليب الحياة وفي مقدمتها أسلوب الإنتاج الذي تضاعف بسرعة ، نتيجة الاعتماد على الصناعة التي تستفيد بدورها من تقدم المعرفة العلمية والتطبيقات التكنولوجية المترتبة عليها . أما على المستوى الاجتماعي الإنساني ، فقد فقدت الحواجز الطبقية صلابتها ومهابتها مما أدى إلى فتح أبواب الحراك الاجتماعي ، ولم يعد الفرد أسير طبقته طالما أنه يمتلك المواهب والقدرات والإمكانات التي تؤهله لصعود السلم الاجتماعي ، خاصة في ظل الحرية الاقتصادية التي تمثلت في النظام المعروف باسم اقتصاد السوق . وكان من أهم سمات عصر التنوير هذا أن انتشر التعليم ، وترسخت بنيات الدول القومية بأجهزتها وسلطاتها البيروقراطية .

أما التوجه الثالث فيتمثّل في مفهوم « الفردية » ، وهو المفهوم الذي يرى في الفرد الحر والمسئول محورًا لبنية المجتمع ككل ، وذلك من خلال تفعيل

إرادته وقدرته الواعية على الاختيار المناسب والحكيم ،وتحمله المسئولية السياسية والاجتماعية والأخلاقية ، بوحي من ضميره والتزامه قبل أن يكون بضغط من المجتمع أو خوف من القانون . وهي الفردية التي تجلت بصورها المتعددة وأشكالها المتنوّعة في الشِّعر والمسرح والرواية ، إذ كان من المستحيل أن يقف الأدب بمعزل عن كل هذه المتغيرات الحداثية الفكرية والاجتماعية التي كانت بمثابة نقطة تحول جذري من عصر إلى عصر مختلف تمامًا في كل ظواهره ومظاهره .

كانت الحداثية الفكرية والاجتماعية مرحلة مصيرية من تطوُّر كل من بنية المجتمع ومسار الإنسان الفرد ، عبر ممارسات وتطبيقات عديدة ومتنوّعة نتيجة لتعدُّد وتنوُّع الثقافات الإنسانية التي لم تفقد خصوصيتها المحلية والحضارية في ظل الحداثية التي اكتسبت قوة دفعها نتيجة لهذا التنوُّع والتعدُّد والتباين ، لكنها في الوقت نفسه تتشابه وتشترك في اتساع مجال الرؤية ورسوخ مكانة البحث والمعرفة العلميين والابتكار التكنولوجي ، واستحداث نماذج لمؤسسات جديدة وأساليب للممارسة الديمقراطية ، وتعمق الدافع الفردي إلى النمو والتطور .

من هنا كانت قدرة الحداثيَّة الفكرية والاجتماعية على التعامل مع كل التَّوجُّهات والنُّظم والأيديولوجيات التي أنتجها المجتمع الصناعي مثل الليبرالية الرأسمالية أو الشُّمولية الشُّيوعية أو الديكتاتورية الفاشيَّة أو الكولونيالية الاستعمارية . وكانت كلها أنماطًا مُتنوعة من الإمبريالية التي تلقّت ضربات مؤثرة في العقود الأخيرة من القرن العشرين ، مع نمو الدول القومية خارج نطاق العالم العربي ، أو ما عرف بدول العالم الثالث الذي برز نتيجة لانتهاء أو تصفية الاستعمار التقليدي ، وسقوط النظم الشمولية والعنصرية في مواقع عديدة ، وظهور التيارات النقدية الرافضة للقهر

والاستلاب في آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية ، وانتشار النظم الوطنية الجديدة التي ابتكرت من التجارب أو النماذج الاجتماعية ما يتناسب مع ثقافاتها الموروثة وآفاق التحديث في العالم المتقدم ، وهي المعادلة التي عرفت باسم « الأصالة والمعاصرة » . ولذلك اختلفت مفاهيم الحداثية الفكرية الاجتماعية عندما دخلت دول العالم الثالث في الحلبة الحداثية .

وكان من الطبيعي أن يتأثّر الإبداع الأدبي والفني بكل هذه التغيرات الجذريَّة والحاسمة ، خاصَّة عندما أطلق مصطلح الحداثة على المعركة التي سادت الثَّقافة والأدب والفن في النصف الأول من القرن العشرين ، وهي المعركة التي أثارت غبارًا متكاثفًا والتباسًا إشكاليًا حول طابع هذه التيارات الأدبية والفنية واحتمالاتها المستقبلية ، وذلك لأن معظم الأدب الحديث ليس حداثيًا في حقيقته . ومن هنا كانت محاولات حسم القضية بالتفرقة بين « الحداثي » وبين « الحديث » أي « المعاصر » .

وكانت الحداثية بمثابة زلزال قوّض كل الأساليب القديمة التي سادت فيما قبل القرن العشرين في الشِّعر والمسرح والرواية والموسيقى والفن التشكيلي والعمارة ، واعتبرت فيينا خلال الفترة « ١٨٩٠ - ١٩١٠ » مركزًا لهذا الزلزال الذي امتدت آثاره وتوابعه إلى فرنسا وألمانيا وإيطاليا ثم إلى بريطانيا . وتجلت في حركات أدبية وفنية من قبيل الدادية والسيريالية والمستقبلية والتكعيبية ، وفي الأدب على وجه التحديد جاءت الحداثة بمثابة رفض وتحد للمضامين والأشكال والرؤى التقليدية الأساسية كالواقعية القديمة التي كان من سماتها تسلسل الحبكة ، واستمرارية السرد ، والنهاية المحكمة ، والشَّخصيات المتبلورة ، والحوار المتأنّق . . . إلخ .

تجلت الحداثية الأدبية في الأشكال التجريبية والأفكار الطليعية المختلفة التي انغمس بعضها في التعقيد والإغراب والغموض والتحرر من كل العناصر

والصِّيغ الواقعيَّة والمادية والفوتوغرافية والطبيعية والتقليدية بصفة عامة . فقد اتسمت الرواية مثلاً برفض أساليب الرواية التقليدية التي يلعب فيها الروائي أو الراوي العمود الفقري للسَّرد والحكي والوصف والتطوير الدرامي ، وإبداء الآراء والمواقف الأخلاقية المحدَّدة التي تصل أحيانًا إلى حد الوعظ والإرشاد والتوجيه .

واتسمت الحداثية الأدبية أيضًا بإلغاء الحدود بين الأنواع الأدبية ، فأصبحت الروايات ذات لغة شعرية مكثفة ، في حين لجأ الشعراء إلى اللغة السلسة التي تصل أحيانًا إلى لغة الحياة اليومية بل واللُّغة الدارجة والعامية . كما ظهرت قصيدة النثر التي أدارت ظهرها لكل الموازين الشعرية التقليدية . وتراجع الشَّكل الفني المتسق والمتكامل بل والأنيق إلى الظل ، لكي يحل محلَّه الشكل المجزأ والمتشظي ، والسَّرد غير المتَّصل ، وعمليات القص واللَّصق أو الكولاجات أو المقطوعات التي ربما لا ترتبط فيما بينها بأية صلة ، ظاهرة أو كامنة .

وارتبطت الحداثية سواء في الأدب أو الفن بكل التوجهات الطليعية والبوهيمية والتجريبية التي تُحرِّر الفنان من كل التقاليد والتراكمات القديمة ، وتطلق العنان لكل شطحاته وهواجسه ومظاهر اغترابه . وكانت الحركة قد بلغت أوجها في الفترة من «١٩١٠ إلى ١٩٣٠» ، ثم تراجعت إلى الظل جزئيًا بسبب الظروف الاقتصادية والسياسية العالمية التي ترتَّبت على الكساد الاقتصادي العظيم ، ثم الدَّمار الذي أحدثته الحرب العالمية الثانية وتداعياتها وتوابعها التي امتدت إلى عقد الخمسينيات ، بحيث لم تعد الحداثية إلى الظهور مرة أخرى إلا في الستينيات التي يرى بعض المؤرخين تشابهًا بينها وبين العشرينيات في مجال الأشكال الأدبية والتطورات السياسية والاجتماعية .

وإذا كانت عودة الحداثية إلى أوربا في الستينيات ، لم تأتِ بأكثر مما أتت

به خلال العشرينيات ، فإن تأثيرها كان أقوى في دول العالم الثالث الذي كان قد دخل عصر الاستقلال وما بعد الكولونيالية أو الاستعمار . فقد حدثت طفرة كبيرة في الأساليب التي اتبعها الأدباء والفنانون في آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية بعد أن شعروا بالندية في مواجهة نظرائهم في العالم العربي ، سواء في الشعر أو المسرح أو الرواية أو الموسيقى أو الفن التشكيلي ، لدرجة أن بعض أدباء وفناني العالم الغربي من أمثال المسرحي الإيطالي يوجينيو باريا ، جاب بلاد العالم الثالث بحثًا عن مصادر جديدة للإلهام بعد أن استهلكت الأشكال التقليدية ، ولم تفعل الحداثة مفعولها المنشود في الستينيات ؛ لأنها اجترت التيارات الطليعية والتجريبية التي شهدتها العشرينيات .

وكان من أهم الأسماء التي لمعت خلال العقدين « ١٩١٠ - ١٩٣٠ » ، ت. س. إليوت ، وجيمس جويس ، وإزرا باوند ، وفيرجينيا وولف ، ومارسيل بروست ، وأندريه جيد ، وفرانز كافكا . ويحدد معظم المؤرخين والنُّقاد الأوربيين عام ١٩٢٢ باعتباره ذروة عصر الحداثة ، وهو العام الذي شهد نشر رواية « يوليسيس » لجيمس جويس ، وقصيدة « أرض الضياع » لإليوت . واتَّسم هذان العملان بأنهما على درجة عالية من التَّجريب والتَّشيؤ والتَّجزُّؤ والاغتراب ، مما يتطلَّب من القارئ أن يعيد صياغة وإنتاج ما يستوعبه بنفسه حتى تكتمل الصورة في ذهنه ، فليس هناك صورة جاهزة بتفاصيلها المباشرة التي تشجِّعه على التلقي السَّلبي .

ولا شكَّ أن الحداثة كتيار أدبي وفني جاءت في أعقاب المتغيرات الجذرية التي أحدثتها الحرب العالمية الأولى في كل مناهج التفكير ، وكنظرية لمواجهة الانحلال الذي حدث للنظم السياسية العتيقة التي فقدت مصداقيتها وفاعليتها ، وكذلك تعرية السَّلبيات والخسائر الهائلة التي ترتَّبت على الحرب . فلم تعد الرُّؤى والتصوُّرات والأساليب القديمة لفهم العالم والتعبير عنه مقبولة أو

مُلائمة . ومن هنا ظهرت نزعات الاغتراب والعدمية والتشاؤمية والضَّياع والعزلة كمضامين أساسية لأعمال مهمة وعديدة . لكنها كانت نزعات مرفوضة من أنصار الواقعية الاشتراكية على وجه التحديد ؛ لأن نظريتهم كانت في أشد الحاجة إلى طاقات التفاؤل والأمل والثقة بالنفس كي تفرض نفسها وتنشر أفكارها .

واعتبر الناقد والمفكِّر الاشتراكي المجري جورج لوكاتش (١٨٨٥ - ١٩٧١) أن من مساوئ الحداثية ، العجز عن رؤية الوجود الإنساني باعتباره جزءاً من منظومة تاريخيَّة متجدِّدة ، وبدلاً من أن يلتزم الكاتب مثلاً بالواقعيَّة الموضوعية ، فإنه يقع تحت وطأة رؤية سوداوية ، وتتقلص عنده الرؤية التاريخية الشاملة المستوعبة لجوهر التطورات الاجتماعية ، إلى تاريخ ذاتي داخلي محصور في طرق مسدودة ، ومتاهات جانبية ، ودوائر مفرغة ، على نحو ما انعكس في أعمال كافكا وفوكنر وبيكيت وغيرهم من الأدباء الذين استغرقتهم التجارب الشَّكلية والحيل السَّردية والحوارية مثل المونتاج ، والمونولوج ، وتيار الوعي ، وشطحات العقل الباطن ، والمواد التَّسجيلية ، والريبورتاج ، واليوميات وغيرها . وقد علل لوكاتش هذا اللجوء إلى الألاعيب والحيل الشَّكلية بأنها كانت نتيجة لاهتمام ضيِّق بالأحاسيس الذاتية النابعة من فردية متطرِّفة تعد من أهم سمات الرأسمالية الحديثة .

وفي مقابل هذا التوجُّه الرافض نسبيًا للحداثية ، برز توجه آخر مضاد له . وكان من رواده يورجن هابرماس الذي يعدُّ من أهم واضعي نظريات النَّقد الاجتماعي الحديث ، والذي أكَّد أن الحداثية هي قرين فكر التنوير الذي لا يزال العالم يقطف ثمار عصره ويهتدي بأنوار فكره . وليس ذنب الحداثية أن يخلط الكُتاب والنُّقاد بينها وبين نظريات ثقافية وفكرية وأدبية وفنِّية أخرى . صحيح أنها تتفاعل معها وتستوعب بعضها في أحايين كثيرة ، لكن هذا

الخلط يدخلها في دوامات من الفوضى والتشتيت وسوء الفهم بحيث يمكن أن تعني كل شيء ولا شيء في الوقت نفسه .

وكان الخلط بين الحداثية وما بعد الحداثية من أوضح مظاهر هذه الفوضى الفكرية والنقدية ؛ إذ يعتبر البعض ما بعد الحداثية ، ظاهرة ثقافية وفنية وأدبية ترتبط بفترة تاريخية معينة ، في حين يعتبرها البعض الآخر نظرية تسعى لتكوين منظومة تنطوي على كل أنواع الفنون . ومن أهم أعلام هذا التوجُّه فريدريك جيمسون الذي يرى أن ما بعد الحداثية عبارة عن خليط من الفنون التي أفرزها المجتمع الغربي مع تقدُّم الرأسمالية وفرض سيطرتها . وهي ظاهرة لا تاريخية ، وتسعى إلى طمس مرجعية الماضي ، ولا تهتمُّ إلا بالنص .

أما التوجه الذي يرى في ظاهرة ما بعد الحداثية منظومة ثقافية وفكريَّة واجتماعية وفنية وأدبيَّة ، ولا تقتصر على الفنون فحسب ، فمن أبرز منظِّريه إيهاب حسن الأستاذ المصري المرموق في أعرق جامعات الولايات المتحدة ، والذي أبرز في كتاباته ودراساته أن ما بعد الحداثية تتجلى كأسلوب ومنهج ونظرية في عدد من الظَّواهر مثل الغموض وعدم التَّحديد وتعدد الجوانب وتنوُّع الفروع . وتمثل مؤلَّفات إيهاب حسن في نظرية ما بعد الحداثية إنجازاً ضخمًا في تحليل أصولها ودراسة مراحل تطوُّرها . ويقول هانز بيزتينز في دراسة له عن نشأة وتطور ما بعد الحداثية ، إن إيهاب حسن تمكَّن من تحويل ما بعد الحداثة من مجرد مفهوم أدبي في الأساس إلى مفهوم ثقافي متشعِّب ، ومشروع معرفي متكامل .

وتنهض نظرية ما بعد الحداثية على رفض المعادلة الحديثة التي تقرن العقل بالحرية ، والتَّشكيك في أشكال العقلانية الحديثة باعتبارها أنماطًا أو أشكالاً اختزاليَّة وقمعيَّة من أشكال الفكر . ومن أبرز رواد هذا التوجُّه ، ميشيل فوكو أحد أعلام ما بعد الحداثية الفرنسيين ، والذي هاجم الأشكال الحديثة

للعقلانية والمؤسساتية والموضوعية باعتبارها مصادر أو أدوات أو دعائم سيطرة الآخر ، تحت ستار الادعاء بحيادية وموضوعية وشمول المعرفة المتاحة للجميع بنفس القدر ، وبالتالي فإن الحقيقة واضحة كالشمس ، ويمكن توظيفها بصفتها في مقدمة أدوات التقدم والتحرر . وفي مواجهة هذا التيار ، ينادي فوكو بأن نظرية ما بعد الحداثية ترفض أشكال النَّظريات الاندماجية أو التجميعية ، باعتبارها خرافات عقلانية من بقايا عصر التنوير . ويصف فوكو هذه النظريات بأنَّها نظريات اختزالية تسعى دائمًا إلى طمس معالم « الاختلاف » أو « التباين » الذي يعد أيضًا أحد المفاهيم الأساسية التي تقوم عليها النظرية التفكيكيَّة عند جاك ديريدا . كذلك يرى فوكو أن هذه النظريات تطمس الطابع التعددي للجدل الاجتماعي ، كما تؤدي على المستوى السياسي إلى كبت عوامل التعددية والتنوُّع والتفرد لصالح التوافُق والتجانس .

ويبدو أن الحداثية تقع في مهب كل التيارات والرياح الفكرية والاجتماعية و السياسية والفنية والأدبية ، مما يجعلها عرضة دائمًا للخلط والتشويه والتَّشتيت . فقد ذهب البعض في أواخر القرن العشرين إلى الخلط بين الحداثية والعولمة التي تعتبر آخر أعاصير العصر الجارفة ، بكل ما تنطوي عليه من أبعاد أشد خطرًا من أي تيار آخر ، في تأثيرها على استقلالية صنع القرار ، والسيادة ، والهوية ، وتفرُّد الرؤى القومية . وقد أصبحت قضية الرَّبط بين الحداثية والعولمة من القضايا التي تناولها بالبحث مفكِّرون مرموقون من أمثال عالم الاجتماع المعاصر أنتوني جيدينز ، صاحب المؤلَّفات العديدة عن الحداثة والهويَّة من منظور علم الاجتماع ، والذي يقول : إن العولمة هي إحدى النَّتائج المباشرة للحداثية .

وكان من أسباب هذا الخلط في التَّصوُّرات والأحكام أنه لم تعد هناك

فواصل محدَّدة بين النظريات الأدبية والنقدية والثقافية والاجتماعية ، فتداخلت الدراسات والمفاهيم والمذاهب ، وتعارضت الاتِّجاهات ، وتشعَّبت في كلا الجانبين ، فجمعت بين النقاد والدارسين والمتخصصين في مجالات عديدة ومتباينة ، في مقدمتها النظريات الأدبية والنقدية ، والتَّخصصات والاهتمامات الفنية ، والمجالات السوسيولوجية والأنثروبولوجية ، والأبحاث والدِّراسات اللغوية والثقافية . . . إلخ .

ولعل الصورة التي ظهرت بها الحداثية الناضجة الواعية عبر العصور ، تمثَّلت في الممارسة الإبداعية الرافضة لكل القوالب القديمة ، وفي الدراسات النقدية المتطلعة دائمًا للآفاق الجديدة ، القريبة أو البعيدة للإبداع ، والاستفادة في الوقت نفسه من الإبداعات والإنجازات الأصيلة في الماضي . فمهما كانت ثورة الحداثية ضد الماضي ، فهي لا يمكن أن تبدأ من فراغ ، وإن كانت تتميز عن المعاصرة وعن التجديد ، إذ إن ما هو معاصر أو جديد الآن هو قديم في المستقبل . ومن هذا المنطلق فإن الحداثية لا تعرف القدم أو التقادُم ، فهي رهان مفتوح دومًا لكل المبدعين الذين يسعون إلى ترك بصمات مميزة وإضافات مبتكرة إلى إنجازات من سبقوهم ، ممن قد تشكِّل حداثيتهم تحديًا فعليًا لمن جاءوا بعدهم . فالحداثية تمتدُّ من أغوار الماضي ، وتمضي على مسارات الحاضر ؛ لتنطلق إلى آفاق المستقبل المتجددة دومًا .

الحدسيَّة

Intuitionism

ركَّزت النظرية الحدسيَّة في الأدب على توظيف أداة الحدس في تحليل وتقييم الأعمال الأدبيَّة ، على أساس أنه إدراك مباشر لموضوع التفكير ، وله أثره الملحوظ في العمليات الذهنية المختلفة ، سواء أكان إدراكًا حسيًا أم عقليًا . فالحدس الحسي يدرك الماديات والمحسوسات التي تتجسَّد في الأعمال الأدبية بكل أبعادها ، في حين يعمد الحدس العقلي إلى البرهنة والاستدلال لإدراك الحقائق العقلية والفكرية التي توحي بها الأعمال الأدبية ، وكذلك اللمحات والإيحاءات ، وغيرها من الأمور التي لا سبيل إلى الكشف عنها من طريق سواه ، وهو بهذا أشبه بالرؤية المباشرة والإلهام . وقد عني به الفيلسوف الفرنسي ديكارت Descartes واعتبره سبيل الوصول إلى الحقائق البدهية ، في حين يرى العالم الرياضي الفرنسي بوانكاريه Poincaré أن المرء « يبرهن بالمنطق ويخترع بالحدس » . بل إن برغسون Bergson يرى أن الحدس هو السبيل الوحيد لمعرفة المطلق .

ويؤمن الحدسيون بأن النقاد والمتلقين في مواجهة الأعمال الأدبية العظيمة ، لا يستطيعون إدراك كل دلالاتها وإيحاءاتها بالعقل وحده ؛ إذ إن أبعادها تتجاوز حدود العقل والمنطق التقليدي إلى آفاق لا يدركها سوى الحدس . فالنُّقاد والمتذوِّقون يدركون القيمة الجمالية جيدًا عندما يصادفونها في العمل الأدبي أو الفني ، لكنهم عندما يحاولون تعريفها تعريفًا جامعًا مانعًا ، فإنهم

يعجزون ؛ إذ يكتشفون أن الكلمات لا تعبّر عنها مهما كانت فصيحة أو بليغة أو دقيقة ، ذلك لأن القيمة الجمالية ليست كأي شيء آخر في العالم ، ولهذا السبب الجوهري تتحدى الوصف من خلال التصورات ، فهي كيان متفرد وشديد الخصوصية ، إما أن يدرك ككل ، أو لا يدرك على الإطلاق ، وتحليلها بالبساطة التي يظنها أصحاب النّظريات الأدبية الأخرى وهمٌ لا أساس له من الصحة .

هنا يبرز الحدس بصفته الأداة الوحيدة التي تستطيع تعريف صفة أو خاصية « القيمة الجمالية » الكامنة في العمل الأدبي ، وهو إذا كان يستخدم الاستدلال والبرهنة كوسيلة للتعريف ، فإنّها تظل وسيلة قاصرة ؛ لأنه يتجاوزها إلى توظيف طاقة غامضة لكنها محسوسة في الإنسان بصفة عامة ، قد لا تعرف أسبابها وأساليب عملها ، لكنها تُعرف بنتائجها الملموسة . وهي ليست قاصرة على مجال الأدب والنقد أو الفلسفة بحكم محاولاتها الرائدة لتقنينها ، بل امتدت لتتدخّل في الحياة اليومية للبشر العاديين ، فمثلاً يتحدّث الناس عن « قوة الحدس عند المرأة » ، ويعنون بذلك الإدراك المباشر الذي لا يمرُّ بالحواس أو العقل ، وإن كان يتمُّ التعبير عنه بعبارات حسية وأساليب عقلية منطقية ؛ لأن الإنسان لا يملك غيرها عند الحديث عن القوى الغامضة التي يستشعرها ، وتفوق القدرات التعبيريَّة لكل من الحس والعقل . وأوضح مثال على ذلك يتجلى في المتصوف الذي يدرك الله بالحدس الذي يصل به إلى إيمان أعمق وأشمل من ذلك الذي يتيحه له العقل . وعلى ذلك فإنه لا يمكن تعريف موضوع الحدس بالاستدلال المنطقي أو العقلي الذي يدرك النتيجة المادية بناء على السبب الذي أدى إليها . فالحدس عند المرأة مثلاً يجعلها تدرك أن الرجل يحبها حقّا ، لكنها مهما قدّمت من أسباب للتدليل على هذا الحب ، فإن حدسها في النهاية هو المرجع الحقيقي لهذا الحب الذي لا يحتاج إلى

إثبات .

وعادة ما يربط الحدسيون بين الحدس واليقين ؛ لإيمانهم أنه ينطوي في ذاته على شعور باليقين يستبعد إمكان أن يكون مضللاً ، وهو في هذا يساعد كلا من الحس والعقل في الوصول إلى درجة من الإدراك واليقين ، من خلال سد الثغرات التي قد تطرأ على الإدراك الحسي أو الإدراك العقلي ، ذلك لأن الإدراك الحدسي قادر على احتوائهما معًا ، ثم إضافة الإدراك الروحي أو الصوفي إليهما ، بحيث يتحوّل إلى منظومة للإدراك المتكامل ، تمكن الناقد أو المتلقي أو الأديب قبلهما من إدراك كل دلالات العمل الأدبي ، خاصّة تلك التي لا تتعامل مع حسه وعقله . فالعمل الأدبي منظومة من المدركات الحسيّة والعقلية والحدسيّة ، ولا يستطيع الناقد أن يقيِّم العمل تقييمًا موضوعيًا إلا إذا اختبر الأسلوب أو الأساليب التي استخدمها الأديب لتوصيل هذه المدركات إلى المتلقي . لكن مهما كانت ألفاظه دقيقة في وصفها ، فإنها لن تستطيع أن تلمَّ بكل هذه المدركات ، ومن هنا كان ضرورة توظيف الحدس عند المتلقي حتى لا تقف هذه الألفاظ أو التقييمات حاجزًا بينه وبين العمل الأدبي .

إن هدف النقاد الحدسيين يكمن في وصف طريقة شعور المتلقين بالتّجربة الجمالية ، فهم يؤمنون أن قيمة العمل الأدبي ، تكمن في أنَّه كيان يتمُّ إدراكه مباشرة ، دون ما حاجة إلى الاستدلال عليه أو استنتاجه ، وعندما يدرك المتلقي بحدسه قيمته الجمالية ، فليس هناك أدنى شك في وجودها ، وهذه الثِّقة الحدسيَّة تجعل الحدسيين يهدفون إلى إرساء التقييم النقدي على أساس معرفي متين . فالحكم القيمي يصبح صحيحًا إذا كان العمل يتميز فعلاً بخاصية القيمة ، ويصبح سلبيًا أو غير حقيقي إذا لم يكن يتميز بها ، وفي استطاعة النقاد والمتذوّقين والمتلقين أن يعرفوا بطريقة حاسمة إن كان الحكم صحيحًا أم باطلاً عن طريق المعاينة الحدسية للعمل ، والتي يطلق عليها

مصطلح « الذوق السليم » . فإذا اختلف شخصان حول القيمة الجمالية لعمل ما ، فإما أن يكون أحدهما على خطأ ؛ لأنه لا يدرك بالحدس تلك القيمة أو الخاصية في العمل ، ،وإما لأن الآخر يظنها موجودة في العمل ويحاول إدراكها في حين أنها ليست كذلك . ولذلك فإن المتلقي القادر على توظيف طاقته الحدسية في إدراك خاصية القيمة الجمالية في العمل الفني ، هو ذلك الذي يملك الذوق السليم .

لكن هناك ثغرة أو نقطة ضعف في النَّظرية الحدسية ، يصعب تجنُّبها في أحايين كثيرة ، وكانت تتمثَّل دائمًا في سؤال يوجه إلى الحدسيين ، ليس في مجالات الأدب والفن فحسب ، بل في المجالات الجمالية والأخلاقيَّة والدينية والشُّعورية بل والعملية الحياتيَّة أيضًا ، والسؤال هو : « ما الذي يمكن أن يحدث لو تضاربت الحدوس وتناقضت فيما بينها ؟» . فإذا كان هناك شخصان يؤمنان معًا بأنه لا يمكن تعريف القيمة الجمالية ، وفي مواجهة عمل فني ما ، مارس كلٌّ منهما حدسه أو إدراكه الجمالي ، فحكم أحدهما عليه بأنه جميل والآخر حكم بأنه قبيح ، عندئذ لا سبيل لحل هذا الخلاف أو التناقض ؛ لأن النظرية الحدسية ، طبقًا لمنطوقها ذاته ، لا تجيز تقديم أية أسباب أو مبررات دفاعًا عن أي من الحكمين . فالمفروض أن الحدس في حد ذاته مصداقية لا تحتاج لمصداقية أخرى حتى تثبتها ، ومتى صدر أصبح يقينًا لا يحتاج إلى جدل أو استئناف . وبالتالي فإن النظرية الحدسيّة لا تسمح بأي نوع من المناقشة ، وإيراد الأدلة للإثبات أو الدحض ، برغم أن المناقشة أداة لا غنى عنها في تسوية الخلافات حول القيمة الجمالية .

وقد يرد أصحاب النظرية الحدسية بأن الحكم الذي يصدره الشخص ذو « الذوق السليم » ، هو الحكم الصَّحيح . لكن هذا منطق أو حجة تدحض نفسها بنفسها ؛ إذ إن « الذوق السَّليم » يعرف بأنه « القدرة على إدراك

الجمال » ، في حين أن المشكلة موضوع البحث هي بعينها مشكلة وجود هذا الجمال أو عدم وجوده . وبالتالي ليس في الإمكان تحديد من منهما صاحب « الذَّوق السليم » ، إلا إذا عرفنا إذا كان العمل يتَّصف بالجمال أو لا يتَّصف به ، وإذا لم تستطع النظرية الحدسية أن تقدم معايير موضوعية ملموسة تتيح للناقد أو المتذوِّق أو المتلقي التعرُّف على « الذوق السليم » ، فإن كل مشكلة « الذوق السليم » و « الذوق الرديء » تصل إلى طريق مسدودة زاخرة بالأحكام المتضاربة والمتناقضة التي لا يمكن التوفيق بينها وحسمها بطريقة أو بأخرى . وهذه مفارقة عانت منها النظرية الحدسية سواء في الفلسفة أو الفن أو كل ما يتعامل مع التَّقدير الذاتي للأمور ؛ فقد بدأت النَّظرية بصفتها نوعًا متطرفًا من النظرية الموضوعية ، وعلى أمل أن تصل إلى الحقيقة المطلقة غير القابلة للجدل أو النقاش ، لكنها تناقضت مع نفسها وتحولت إلى « نظرية ذاتية » . فليس ثمة وسيلة لتحديد صحة حكم القيمة ، وبالتالي يصبحُ من المستحيل تقرير أو تحديد إذا كان أحد الأحكام أو التَّقديرات « أرفع » من الآخر أو « أقوى سلطة » منه .

ويبدو أن بذور النَّظرية التفكيكية كانت كامنة في النظرية الحدسية ، لكنها عندما برزت في أواخر الستينيات في القرن العشرين على يد جاك ديريدا ، تجاوزتها ورفضت النظرية الموضوعية تمامًا ، ولم تحاول أن تتمسَّح بها كما فعلت الحدسية ، بل ورفضت مبدأ اليقين الحدسي ، وشككت في وجود حقيقة العالم الخارجي المقصودة في ذاتها ، إلا في حدود ما تستطيع اللُّغة أن تقدمه إلى أذهان المتلقين من خلال التفريق بين المفاهيم المختلفة . وهي محصِّلة تبدو شبيهة بتلك التي بلغتها الحدسية وإن كانت تُنكرها . وإذا كان الحدسيون يقولون بأن القيمة الجمالية جوهر كامن في العمل الأدبي ، لا يدرك إلا بالحدس ، فإن التفكيكيين يركزون على النص وقراءته من الداخل . وكان

ديريدا في كتابه « علم الكتابة » قد قال : « لا يوجد شيء خارج النص » . وكما تترك النظرية الحدسية للمتلقي مُطلق الحرية في أن يحكم على العمل الأدبي دون أن يطالبه أحد بتقديم ما يبرر حكمه ،فإن التفكيكية ترى أن من حقّ أي متلق أن يعيد تفسير العمل الأدبي كما يهوى دون أن يحاسبه أحد ، ثم تتطرّف إلى القول بأن التَّفسيرات أو القراءات الخاطئة أو المنحازة هي السبيل الوحيد لوضع خريطة لمسارات التاريخ الأدبي ودروبه . أي إن التفسيرات أو القراءات التي تلتحف بأردية الموضوعيَّة التي تكاد تكون مطلقة ويشترك فيها معظم النقاد والمتلقين هي وهم كبير ، أثبتته الحدسية بالفعل وإن كانت تقصد عكسه ، في حين أثبتته التفكيكية وهي واعية بذلك تمامًا . وإذا كانت الحدسية تنصُّ على ضرورة العلاقة المباشرة بين العمل والمتلقي دون وساطة من أي نوع ، فإن التفكيكية ترى أن الأدب هو أقرب فنون القول لإثبات استحالة الإحالة ، بمعنى الدَّلالة على معان خارجية محددة . كما يرى بول دي مان أن التفكيكية تساعد الناقد وكذلك الأديب والقارئ على إدراك المعنى الحقيقي للحرية ، فالإنسان يُمارس من خلال الأدب والنَّقد حرية دائمة على إعادة تقييم صورة ذاته وصورة العالم ، دون الخضوع لأيَّة قيود من خارج العمل الأدبي ذاته .

لكن النظرية الحدسية لم تكن تتمتع بهذه الحرية وإن كانت تدَّعي غير ذلك . فإذا كانت التفكيكيَّة تُنادي بأنه من المستحيل إثبات أن هناك من الآراء والرؤى ما هو صحيح أو باطل بصفة مطلقة ؛ لأن المرجع الأساسي في هذا الشَّأن هو الناقد أو المتلقي بصفة شخصية ، فإن الحدسية تفترض في الأحكام الجمالية إما أن تكون صحيحة أو باطلة ، وهو افتراض أدخلها في طريق مسدودة . فهذا القطع شبه النهائي لا يمكن أن يشكل أساسًا للتحليل النقدي الذي لا يمكن أن يتخلى عن النظرة النِّسبية التي تمنحه المرونة الكافية للقيام بمهمته

الجمالية والفنية .

وإذا كان الحدسيون يؤمنون بأن القيمة الجمالية خاصية موضوعية غير خاضعة للاعتبارات النسبية والذاتية ولا يمكن إرجاعها إلى غيرها ، وقد يكون لبعض الناس القدرة على إدراكها ، في حين لا تتوافر هذه القدرة لغيرهم ، فإن النَّظرية الحدسية بذلك تفنِّد نفسها بنفسها ؛ لأنها ستُصبح مجرد إمكان أو احتمال قد يحدث وقد لا يحدث ، وبالتالي يصعب الأخذ بها كنظرية متَّسقة ومتماسكة وقادرة على الصمود في وجه الرُّؤى المتغيِّرة . فأي شيء ممكن ما عدا ما هو متناقض مع ذاته منطقيًا ، وإذا كانت النظرية الحدسية يمكن أن تكون صحيحة دون أن تستطيع إثبات ذلك ، فإنها بذلك لا تمتلك الأدلة المؤيِّدة أو حتى المعارضة لها ، فليس هناك مجال لإبداء الأسباب أو حتى التعريفات التي تقنن للجمال وتعرِّفه ، والدَّليل الوحيد على وجوده هو شعور المتلقي به بصفة شخصية بحتة .

وكان من الطَّبيعي أن يقف أصحاب النظرية الموضوعيَّة بالمرصاد لثغرات النظرية الحدسيَّة ، إذ يهاجمها إليسيو فيفاس في فصل بعنوان « الأساس الموضوعي للنقد » في كتابه « الخلق والاكتشاف » عام ١٩٥٥ ، فيقول : « إن القيمة ، طبقًا للنَّظرية الحدسية ، تصبح عشوائية وعفوية تمامًا ، بحيث لا يدركها إلا من تتكشف له بالصدفة ، في حين تظل مستغلقة تمامًا على الذين لا يخطون بهذه الصدفة . »

والنقد الموضوعي بطبيعته لا يستطيع أن يقوم بوظيفته ، إلا إذا كان في استطاعته ، اكتشاف الثوابت في العمل الفني ، والتي يستطيع أي ناقد أو متذوِّق أو متلق أن يختبرها بنفسه . فلا بدَّ من وجود أرض مشتركة ، يقف عليها كل المعنيين بأمور الإبداع والنقد . فلا أحد يستطيع أن ينكر أن هناك

حدًّا أدنى – على الأقل – للاتفاق بينهم ، حتى لو كان كلٌّ منهم « يغني على ليلاه » . ولعل هذه هي الطريقة الوحيدة التي تمكّنهم من التخلص من الأحكام الذاتية المبنية على ارتباطات شخصية وتوجُّهات عرضيَّة ، ولذلك يؤكد ڤيڤاس أن القيمة الجمالية ليست كيانًا غامضًا أو هلاميًا يستشعره المتلقي ، بل هي تتجلى وتتبلور من خلال بنية أو شكل فني قابل للتمييز للعمل الفني ،ويُسهِّل مهمة التعرُّف عليه وسط الأعمال الأخرى . وهذا الشَّكل الفني المتميِّز يتيح للناقد أو المتذوِّق فرصة تحليله ومناقشته ، شأنه في ذلك شأن أي كيان موضوعي في الحياة ، ولذلك يؤكد ڤيڤاس أنه على الرغم من أن البنية أو الشَّكل ليس في حدِّ ذاته القيمة الجمالية ، فإن هذه القيمة لا يمكن أن تتواجد ، ولا تكون على ما هي عليه ، بدون هذه البنية أو الشكل .

ومن الواضح أن التقنين الذي قدَّمه ڤيڤاس ، إنما هو صياغة أخرى لنوع من النَّظرية الموضوعية ظل منتشرًا على نطاق واسع طوال تاريخ النَّقد ، صحيح أن هذا النَّوع من التنظير يؤمن بأن الجمال يُعرف بنفسه ، كما تقول النظرية الحدسية ، لكنه يضيف أن هناك خصائص تتواجد مع الجمال وترتبط به دائمًا ، ولا يمكن رصدها إلا حين يكون الجمال موجودًا . وهي خصائص لا تحتمل الخطأ في تدليلها على الجمال ؛ لأنها برهان يثبت حكم القيمة على نحو حاسم ، وبالتالي يمكن تسوية الخلاف حول القيمة ، أو على الأقل تضييق هوته ، وقد عُرفت هذه النظرية باسم نظريَّة « الخصائص المصاحبة » . وهي خصائص غالبًا ما تكون شكلية ملموسة ، وبالتالي يسهل رصدها والتعرف عليها .

لكن تظل إسهامات كبار النُّقاد المنتمين إلى النظرية الحدسية من أمثال برنار بوزانكيه في كتابه « ثلاث محاضرات في علم الجمال » ، وستيفن س . بيبر في كتابه « أساس النقد في الفنون » ، والرائد الكبير بنديتو كروتشي في كتابه

« علم الجمال » ، وغيرهم ، إسهامات فتحت أفاقًا رحبة في التفكير النقدي ، ولعبت دورًا لا يمكن إنكاره في النِّصف الأول من القرن العشرين ، وكان مجرَّد الاختلاف معها أو حتى شجبها بمثابة تحريك للبركة النقديَّة ، واستخراج تيارات جديدة من أعماقها .

يرى بوزانكيه في كتابه « ثلاث محاضرات في علم الجمال » أن الكثير مما يسمى « قبيحًا » بصورة عامَّة ، يرجع في حقيقته إلى ضعف القدرة الحدسية عند المتلقي ، فالأعمال الفنية قد تبدو لهذا المتلقي قبيحة ؛ لأنه يفتقر إلى القدرات اللازمة لتقدير قيمتها الجمالية . وهذا النوع من الأعمال الفنية ذو « جمال صعب أو عسير » على حد قول بوزانكيه ، بحيث لا يرصده الحدس الساذج بسهولة وارتياح . وقد ترجع الصعوبة إلى واحدة من ثلاث خصائص مختلفة لمضمون العمل الأدبي : أولها التشابك أو التعقُّد عندما يعطي المضمون في لحظة واحدة ، قدرًا أكبر مما ينبغي على المتلقي أن يستوعبه ويستمتع به حتى لو كان يملك قدرة على الاستيعاب والاستمتاع بصفة عامَّة . وتتمثَّل الخاصية الثانية في التوتُّر العالي للشعور الذي لا يستطيع كثير من المشاهدين تحمله ومتابعته . أما الخاصية الثالثة فتكمن في المدى الجريء الذي يصل إليه المضمون في تحدي المعتقدات التي تسود الحياة التقليدية ، والأثيرة عند نفوس الكثيرين .

أما ستيفن س. بيبر فيبتكر مصطلحًا جديدًا في النظرية الحدسية وهو ما يسميه « حدس الكيفية » ، يحاول فيه أن يقدم تقنينًا حاسمًا لمفهوم الكيفية المراوغ والمستعصي على التعريف ، فكل تجربة لأي متلقٍّ في مواجهة عمل فني ، لها « كيفية » فريدة من نوع ما ، وفي إمكانه أن يشعر بخصائص تجربته هذه شعورًا مباشرًا سواء أكانت متغلغلة أم مثيرة أم متوترة أم مُتهافتة أم عميقة ، ولا يدرك هذه الدَّرجات أو النوعيات إلا بالحدس ، لكنه يظل تقنينًا أو تعريفًا

شديد الاتساع ، كما في حالة بوزانكيه . فلما كانت الكيفية تتمثل في كل تجربة ، فإن القيمة الجمالية لا بد أن تكون إيجابية لأنها جزء عضوي من التجربة ذاتها ، حتى لو كانت تجربة قبيحة ؛ لأن هذا القبح نابع من تجربة إيجابية أيضًا ، وإن كانت تجربة مملة أو مؤلمة . لكن غالبًا ما يكون القبح تقويمًا أخلاقيًا أكثر منه تقويمًا جماليًا ، خاصة إذا كان أخلاقيًا من النَّوع التقليدي .

أما بنديتو كروتشي فيبدأ كتابه « علم الجمال » بتقسيم المعرفة الإنسانية إلى معرفة حدسية ومعرفة منطقية ، أي المعرفة الصادرة عن الخيال ، وتلك الصادرة عن الفكر . ويرى كروتشي أن المعرفة الحدسيَّة ليست رهن إشارة المعرفة المنطقية ، بل هي متمردة عليها باستمرار ، فالإنسان يدرك المعرفة الحدسية عن طريق أبعد ما تكون عن المنطق ، وهو ما يتجلى في الانفعالات التي يثيرها العمل الفني في نفس المتلقي دون أن يبذل مجهودًا فكريًا أو عقليًا . والأفكار المنطقية والمفاهيم العقلية إذا دخلت في مجال المعرفة الحدسية ، فإنها تفقد كيانها المنطقي واستقلالها العقلي من خلال السِّياق الحدسي الذي يحدِّد الكل فيه قيمة الجزء . وقد يزخر العمل الفني بالأفكار والمفاهيم الفلسفيَّة التي يمكن أن تكون أعمق منها في بحث فلسفي ، قد يستطيع بدوره أن يزخر بالأوصاف والحدسيات التي قد تزيد على حاجته إلى حدٍّ كبير . لكن يظل في النهاية أن الأثر الكلي للعمل الفني هو أنه حدس ، والأثر الكلي للبحث الفلسفي هو أنه منطق . فالعمل الفني بوتقة تنصهر فيها كل المعطيات سواء أكانت ألفاظًا أم أصواتًا أم أشكالاً أم كانت أفكارًا ومفاهيم ، بحُكم أن الكل يتحكم في الأجزاء ، ويوظف الحدس في إزالة الحواجز بين معطيات العمل الفني .

ويرى كروتشي أن المعرفة الحدسية مستقلَّة حتى عن مفاهيم الزَّمان والمكان ، وقادرة على تجاوز حدودهما . صحيح أن بعض الأحداس تمتدُّ في بعد زمني

أو مكانيّ ، أو ربما تمتدُّ في البعدين معًا ، لكن كروتشي يدلل على أن هناك أحداسًا ، لا تمتد في الزمان أو المكان ، بلون السماء أو لون إحساس معين . وبالتالي فالحدس مستقل عن التفكير المجرد ، كما هو مستقل عن مقولات الزَّمان والمكان . لكن المتلقي لا يلمسه إلا من خلال التعبير الذي يتجاوز عند كروتشي كل حدود التعبير اللَّفظي ، فيعني به كل حقيقة أو كل شكل من أشكال التعبير الفني . والحدس والتعبير وجهان لعملة واحدة بحيث يوجدان معًا في الوقت نفسه . أما العجز عن التعبير عن انطباعات أو انفعالات أو إلهامات كثيرة ، فلا ينجم عن عجز في القدرة على التعبير ، وإنما ينجم عن فقر في المعرفة الحدسية التي يملكها المتلقي بالفعل ، لكنه عاجز عن اكتشافها وتوظيفها ، فالحدس هو التَّعبير لا يزيد ولا يقل عنه .

ولا بد أن نسجِّل للنظرية الحدسية جرأتها في خوض محيط غامض ومتلاطم الأمواج ، ويصعب العثور فيه على جزيرة راسخة تمنح الواقف عليها فرصة استكشاف الآفاق بأسلوب جلي وواضح تمامًا . ولكن برغم أنه لا يوجد تعريف جامع مانع للحدس الذي غالبًا ما يستعصي على التعريف ، فإن النظرية الحدسية استطاعت أن تفتح هذا الكهف المجهول ، وأن تحفز المبدعين والنقاد والمُتلقين على ولوجه لعلَّهم يخرجون بمنظور أو رؤية جديدة .

الداديَة

Dadaism

لم تعرف النَّظريات الأدبية والفنية ، نظرية أو حركة أو مدرسة لا تحمل اسمًا له معنى مُحددًّ مثل الدادية ، ويبدو أن هذا كان نتيجة لنشأتها في فترة ضاعت فيها المعاني وانهارت القيم . ففي أوائل عام ١٩١٦ - أي عندما كانت الحرب العالمية الأولى في أوج اشتعالها - قَدِم إلى زيورخ بسويسرا رجل ألماني يدعى هوكو بال . وكان متعدد المواهب ، منها ممارسته لكتابة الشعر ، وتبحره في الفلسفة والحضارة والمنطق والنَّقد الفني ، ورغبته الملحة في نشر الوعي المضاد لكل عوامل الفناء والعفن الضارية في أحشاء الحضارة الغربية ، والتي كانت الحرب العالمية الأولى مجرد نتيجة من نتائجها العديدة .

هداه تفكيره العملي إلى إنشاء مقهى يحمل اسم « فولتير » في زيورخ ، حيث التقى فيه عددًا من الشباب الذين عانوا ويلات الحرب وامتلأوا مرارة وحقدًا ورفضًا للعوامل التي أدت إليها ، وقد وحَّدهم الإيمان بإفلاس الحضارة الغربية ، وإخفاق المنطق الإنساني ، وسيادة قانون الغاب ، وفساد القيم السائدة التي أدت إلى كلِّ هذه الانهيارات ، ولم يعد من السَّهل التستُّر على عيوبها ومثالبها . كان فيهم الروماني ترستان تزارا ، والألماني هلسبنرك ، والهولندي ڤان هوديس ، والألزاسي هانز آرب . وكان عددهم يزداد مع الأيام ، مع قدرتهم على لفت النظر إلى وجودهم ونشاطهم وآرائهم وأعمالهم الأدبية والفنية بشتى وسائل الصَّخب والفوضى والغرابة التي تصل

إلى حدٍّ الشُّذوذ ، سواء بالقول أو بالعمل . وكونوا منظومة فكرية وفنية مثيرة ، فكان منهم الناقد والشاعر والرَّسام والمصور والنحات . . إلخ . وقد تحوَّلت اجتماعاتهم إلى انفتاح ومُصارحة بكل حقائق العصر مهما كانت بشاعتها ، وارتاحوا جميعهم لقيادة ترستان تزارا الذي كان مهمًا ومحركًا لكثير من التوجهات المثيرة .

وكان لا بدَّ من اسم يجمعهم ويدل عليهم ، ومن هنا كان « دادا » هو الاسم الذي ارتضوه لنظريتهم وحركتهم ، ومنه اشتق مصطلح « الدادية » . وقد قيل عدد من الرِّوايات فيما يتَّصل باختيار هذا الاسم ، منها أن تزارا ابتكر هذا الاسم في مقهى بزيورخ عام ١٩١٦ ، وقد أثارت هذه الكلمة حماس الملتفين حوله لعدم وجود أي معنى لمقطعيها ، و رواية أخرى تقول : « إنه في ١٨ من نوفمبر ١٩١٦ ، أرادت المجموعة أن تطلق على نفسها اسمًا ، فقررت فتح المعجم كيفما اتفق ، فقفزت كلمة « دادا » ليعبر صوتها عن شقاوة طفولية زاخرة بالبدائية والبراءة الرافضة تمامًا للثقافة وكل التقاليد الفنية والأخلاقية . » ومن الحواشي التي أضيفت إلى هذه الرواية أن تزارا هو الذي فتح المعجم ، وكان المعجم الفرنسي لاروس ، وأنه تبناها لأنها لا تحمل أيَّ معنى ، فأصبحت عنوانًا للنظرية أو الحركة ، وقيل لدلالتها الموسيقية وغياب معناها المباشر أو غير المباشر ، وقيل أيضًا ؛ لأنها تعني حصانًا في لغة الأطفال . أما تزارا نفسه فقد حلل فكرة الدادية بأنها ولدت من ثورة عامة عند كل المراهقين الذين كانوا يصرون على أن يشارك الفرد مُشاركة كاملة في الضَّرورات الأساسية التي تتطلَّبها طبيعته ، دون اعتبار للتاريخ والمنطق والأخلاق التقليديَّة مثل الانتماء الوطني والحياة الأسرية والقوالب الفنيَّة ومفاهيم الشَّرف التي ترتبط بالجنس فحسب ، وتتوارى في الظِّل عندما تدخل عالم المادة والمال والصراع الاقتصادي . فهذه كلها مبادئ أصبحت شعارات بلا

معنى وهياكل بلا محتوى .

انطلقت الدادية بعنفوان وحيوية من سويسرا ، وتجلت في اجتماعات متفجِّرة بالصخب والفضيحة والعبث والطفولية والصبيانية ، ومعارض وصالونات فنية تحتوي على كل ما هو غريب وعجيب ، ومجلات شارك فيها أدباء وفنانون خارج حدود سويسرا مثل الشاعر أبولينير والفنان التشكيلي بيكاسو . وأصبحت مجلة « دادا » منبرًا لكل مظاهر الشَّجب والرفض والنفي والتطرُّف . وكان تزارا العنصر الفعال في إدارتها وتحريرها وإخراجها بالطريقة المشوهة التي لفت بها أنظار القراء حتى العاديين منهم . ورفض أن تظلَّ حبيسة المحلية السويسرية ، فاتصل بكُتَّاب وشعراء وأدباء ونقاد خارج حدود سويسرا ؛ ليشاركوا في تحريرها ويمنحوها الطابع العالمي . وكان لفرنسا نصيب الأسد في هذه المشاركة بسبب روحها المتفتِّحة لكل ما هو جديد وغريب وعجيب بل وشاذ ، فشارك في تحرير المجلة لوي أراغون ، وبول إيلوار ، وأندريه بريتون ، وسوبو ، ورايمون ، وسيني وغيرهم .

وانطلق الأدباء والشُّعراء ، سواء من داخل سويسرا أو خارجها ، إلى كل ما هو خارج على المألوف والمعقول والمنطق المتعارف عليه . ففي قصيدة شهيرة لريتشارد هلسبنرك بعنوان « نهاية العام » في سنة ١٩١٦ ، يقول : « البقر يتربع على أعمدة التِّلغراف ويلعب الشِّطرنج / إن دوائر الإطفاء وحدها تستطيع طرد الكابوس / من غرفة الاستقبال . »

وابتكروا ما عرف باسم الشِّعر الآني أو الشعر اللحظي أو الشِّعر المتزامن ، وهو ممارسة إلقاء أكثر من قصيدة واحدة أو أكثر من مقطع شعري في آن واحد ، وبصُحبة غناء وصفير وموسيقى ، وهو نوع من الإثارة الشِّعرية والفكرية والوجدانية ؛ إذ إنهم لا يعلمون المحصِّلة النِّهائية لهذا التَّداخل بين أبيات القصائد ، ولا يهم إذا كانت هذه المحصِّلة لها معنى أو خالية تمامًا من أي معنى .

وربما كان اللامعنى زاخرًا أو مشحونًا أو موحيًا بدلالات غريبة وغير متوقَّعة على الإطلاق ، ومثيرًا للبهجة والتشويق أكثر من أي معنى متواضع عليه ؛ إذ إن هذا المعنى لا يهم الداديون على الإطلاق ، فهم يلهثون وراء اللامعنى لعلَّهم يجدون فيه ما افتقدوه في المعنى .

ولم تقف الحركة عند حدود سويسرا ، بل تعدَّتها إلى بقاع كثيرة من أوربا ، وكأن العصر كان متشربًا بهذه الروح الحداثية أو العبثية . فمثلاً صدر في ألمانيا بيان دادي يقول : « إنه بالدادية يتحقق واقع جديد . إن كلمة دادا تنطوي على عالمية الحركة التي لا تحدُّها حدود ، فالدادية هي التَّعبير العالمي عن عصرنا ، والتمرد الأعظم لكل الحركات الفنية ، وعندما يصبح المرء داديًا ، يعني أنه ارتضى لنفسه أن يكون مرفوضًا ورافضًا في الوقت نفسه لكل القيم والتَّقاليد والرَّواسب القديمة ، بل إن الوقوف ضد هذا البيان هو في حدِّ ذاته موقف دادي . »

وامتدت الحركة من سويسرا وفرنسا وألمانيا إلى الولايات المتَّحدة حيث فتحت نيويورك أحضانها للحركة ، لكن باريس احتلت مكانًا خاصًا ومحوريًا في الحركة الدادية شبه العالمية . وتمت تغطية الحركة صحفيا وإعلاميًا من خلال مجلتين باريسيتين هما « سي » و « شمال / جنوب » ، مما منح الحركة قوة دفع جديدة ، خاصة تحت قيادة أندريه بريتون الذي زاحم تريستان تزارا في الزَّعامة عندما أسسس عام ١٩١٩ المجلة المهمة « أدب » ، والتي قصد بها تدمير كل الأشكال الأدبية والتقاليد الشعرية السابقة . وفي العام نفسه نشر بريتون ديوان « جبل التقوى » الذي كان تجسيدًا لكل شطحات الدادية ، وواصل تجاربه في استلهام الأفكار والرؤى عن طريق التنويم المغناطيسي والاتِّصال الروحي ، التي قادته إلى ما يعرف بضبط الحقول المغناطيسيَّة ، وكان الشاعر سوبو من أشدِّ المتحمسين الذين شاركوه هذه التَّجارب المثيرة .

وأصبحت باريس قاعدة لتصدير الحركة الدادية إلى المثقفين والأدباء في أنحاء مختلفة في العالم ، وجاء تزارا نفسه إلى باريس في أواخر عام ١٩١٩ ، وصارت العاصمة الفرنسية منذ أوائل عام ١٩٢٠ عاصمة للثورة الدادية التي انحرفت إلى مسارات شائكة وشاذّة بل ومُذهلة ، واتّخذت شكل المظاهرات والظّواهر التخريبية والرافضة لكل ما هو مُتعارف عليه ، وانتهكت حرمة الأماكن المحترمة ، وغاصت إلى قاع الأماكن غير المحترمة ، وداست في طريقها كل حجج العقل والمنطق والعرف والأخلاق ، واتّسعت لتحتوي جوانب متعددة من الحياة والمجتمع ، إذ لم يكن لطموحها حدود . لكن غلبة الشعر والأدب والفن على أكثر زُعمائها وقادتها ، جعل الناس ينظرون إليها على أنها حركة أدبية وفنية تكاد تتبلور في نظرية شاملة .

وإذا كان التطرُّف في الحركة الداديّة بمثابة قوة دفع في بدايتها ، فإنه تحول إلى عامل فناء لها في نهايتها . وإذا كان تزارا حريصًا على الاحتفاظ بحماسه لهذا التطرف ، فإن بريتون ، وأراغون ، وبيكابيا ، ورايمون ، وسيني ، قد سئموا هذا التطرُّف غير المجدي ، وتطلّعت أنظارهم إلى آفاق جديدة ، هربًا من الطُّرق المسدودة التي تخبطوا فيها ، ومن عوامل الهدم والتّخريب المستمرّة دون أمل في بناء إنساني جديد ، فإذا كان من حق المفكّرين والأدباء أن يعملوا على هدم نظام فاسد مهترئ ، فإن عليهم أن يقدموا - على الأقل - تصورًا لنظام متّسق جديد كي يحلّ محله . لكن يبدو أن الداديين استمرأوا عمليات الهدم والتّدمير والرفض والشّجب لسهولتها وقدرتها على لفت الأنظار ، إذا ما قُورنت بعمليات البناء الإيجابي المثمر الذي يستغرق وقتًا طويلاً وجهدًا دؤوبًا دون أضواء إعلامية تتهافت عليه .

وقد كتبت الدادية شهادة وفاتها بيدها عام ١٩٢٢ ، عندما قام أنصارها بإغراق « تمثال دادا » في نهر السين في شهر مارس من هذا العام ، في حين

ألقى تزارا خطبة رثاء له استعرض فيها أهم مبادئ الحركة ، قال فيها : « لقد توقفت الدادية عن الكفاح ؛ لأنها كانت تدركُ منذ البداية أنها لا تخدم أيَّ غرض . فهي نفسها لا شيء ، عدم ، إنها النُّقطة التي تلتقي فيها نعم ولا وكل المتناقضات بالصُّدفة على قارعة الطريق » أي أنها كانت رأس حربة مبكِّرة لما عُرِف بعد ذلك بنظريَّة ما بعد الحداثة التي امتلكت قدرة تدميريَّة وتخريبية وعدمية في أواخر القرن العشرين ، تفوق ما كانت تمتلكه الدادية أضعافًا مضاعفة .. مما يدلُّ على مدى التفسُّخ والانحلال والانهيار والتَّدهور الذي بلغه العالم الذي غرق في فوضى لم يعرف مثلها في أعقاب الحرب العالمية الأولى .

كانت الحركة الدادية نتيجة للاضطرابات العسكريَّة والسياسية والاجتماعية والثقافية التي اجتاحت العالم في الرُّبع الأول من القرن العشرين ، مثلها في ذلك مثل حركات فكرية وأدبيَّة عديدة معاصرة لها ، حركات حققت ذاتها في الهدم ولم تعر البناء التفاتًا . لكن ما كان لحركة من هذا النَّوع أن تدوم ؛ لأن الهدم لا يمكن أن يصبح نظريَّة قابلة للتطبيق تحت كل الظُّروف . ذلك أن الحياة لا تتوقَّف عند لحظة معيَّنة ، ومآسي الحرب تتراجع وتصبح ذكريات تروى ، وسرعان ما يمارس الإنسان قدرته المتجدِّدة على البناء في شتى المجالات النظرية والفكرية والأدبية والفنية ، والميادين العملية والتطبيقية والمادية . وكانت النتيجة أن الداديين الناضجين الواعين بكل ظروف عصرهم – وفي مُقدِّمتهم بريتون – ضاقوا ذرعًا بالطُّرق المسدودة التي دخلت فيها الدادية ، ولم يجدوا فيها حلا على الإطلاق ، فقرروا خلع أقنعتها وأرديتها بحثًا عن نظرية جديدة بعد أن فشلت الدادية في التحوُّل من حركة هوجاء إلى نظرية متَّسقة . وكان اختلاف بريتون وجماعته مع تزارا ، مقدمة لنظرية متكاملة انبثقت عن الدادية ، وامتلكت عناصر الاتساق ، والرؤية الفنية الثاقبة ،

والقدرة على إعادة صياغة الواقع في ضوء جديد وغريب ، يثير التساؤل والبحث عن زوايا ورؤى جديدة ، ولذلك أصبحت هذه النظرية عنصراً جوهريًا من عناصر الإبداع الأدبي والفني منذ العشرينيات في القرن العشرين وحتى مطالع القرن الحادي والعشرين ، ويبدو أنها ستواصل التواجُد والتفاعل والتجدد نظرًا للطاقات الإبداعية والتخيلية التي تنطوي عليها . هذه النظرية هي السيريالية .

الرَّعويَّة

Pastoralism

الرَّعوية من النَّظريات الأدبيَّة بصفة عامَّة والشِّعريَّة بصفة خاصَّة ، التي لم يهتم الدارسون والنُّقاد والمنظرون بتقنينها برغم أنها من أقدم النظريات التي مارسها الأدباء والشُّعراء منذ أن ارتبط الإنسان بالأرض والرَّعي والزراعة والحياة الريفية . وبرغم هذه الممارسة الطويلة عبر العصور وفي شتى أنحاء العالم ، فإن كل التنظير النقدي الذي تناول الرعوية لم يضعها في مصاف النظريات الأدبية ، بل اعتبرها مجرد مضمون فكري للأشعار والروايات التي تتناول الحياة في الريف ، وخاصة في مجتمعات الرعاة ، في حين أن هذه الأعمال الأدبية ، خاصة الشعرية منها ، بلورت أشكالاً أدبيَّة جديدة صدرت عن هذا المضمون وصاغته في بنيات يمكن التعرف بسهولة على نوعيتها . فالأدب الرعوي ليس مجرد جنس أدبي أو تيار شعري بل هو نظرية أدبية لها توجهاتها المتميزة سواء على مستوى المضمون الفكري والفلسفي أو على مستوى الشكل الفني والجمالي أو على مستوى المنظور الثقافي والحضاري والأنثروبولوجي .

كان الأدب الرعوي أول إبداع فني يبلور الفوارق بين التَّقاليد الريفية والحياة الحضرية . وبرغم أن هناك بعض أوجه الشبه بين الشعر الرعوي وبين الأغاني الشعبية الريفية والمظاهر الأخرى للتعبير الفولكلوري البدائي الساذج الذي أبدعته قريحة المؤلفين المجهولين ، فإن الشعر الرعوي استطاع أن يتَّخذ

شكلاً أو شخصية فنية متبلورة ومتميِّزة ، بدأت بتصويره حياة الرعاة البسيطة ، السلسة ، التلقائية ، خاصة في لحظات سعادتها التي تصل إلى حد النَّشوة الحالمة أو الناعسة .

وكان الشاعر الإغريقي ثيوكريتاس الذي عاش في القرن الثالث قبل الميلاد قد جمع مادة رعوية خصبة من ذكرياته ورحلاته في جزيرتي صقلية وكوس ، فكتب أشعارًا على هيئة مونولوج (مناجاة) أو ديالوج (حوار) من منظور رجل حضري يبحث عن السعادة الحقيقية بين جماعات الرُّعاة الذين يمارسون حياة عرفها وعشقها . وقد ترك ثيوكريتاس بصمته غائرة على مضمون الشعر الرَّعوي وشكله ، لدرجة أن الدارسين والنُّقاد اصطلحوا على أن كل الشعراء الذين جاءوا بعده ، ساروا على نهجه لدرجة تقليده أو تقليد من قلدوه .

وتجلَّت ريادة ثيوكريتاس على مستوى الممارسة الإبداعية والتنظير النقدي في أنه استطاع أن يبلور ثلاثة أشكال أو منطلقات للشعر الرعوي ، لم تتطور في العصور المتعاقبة إلا لكي تناسب كل عصر وتلبي مطالبه الثقافية والحضارية . وقد تمثل أول شكل في مباريات الغناء التي ترجع أصولها إلى المسابقات التي كانت تعقد في المهرجانات الفولكلورية القديمة ، حين كان يلتقي شاعران ويشتبكان في محاجاة هزليَّة مرحة ، وعندما يصل التحدي بينهما إلى قمته يقرران تحديد المنتصر منهما بعقد مباراة في الغناء . وينضم إليهما راع ثالث يسمى « القاضي » لكي يحكم المباراة ، وينهمك الشاعران المغنيان في تبادل التغني بمباهج العشاق وأحزانهم . ولما كانت المباراة تنتهي غالبًا بالتعادل ، فإن القاضي يبرر هذا التعادل بأن مواهب وإمكانات الشاعرين المغنيين مُتساوية إلى حد كبير ، وأن الفائز الحقيقي في هذه المباراة هم المشاهدون والمستمعون الذين استمتعوا بجمال الشِّعر وطلاوة الغناء .

أما الشكل الثاني من الشِّعر الرعوي ففيه يشرع راع بمفرده في تصوير جمال حبيبته في أغنية من تأليفه . يتغنى فيها بحُسنها وسحرها ، ويندب حظه بعجزه عن أن يخلو بها . وفي المراحل المبكِّرة من هذا الشكل كان المغني يناجي حبيبته الغائبة مخاطبًا إياها بأعذب الصور والإيقاعات . وفي مراحل تالية تطوَّر الشكل وأصبح الشاعر حريصًا على أن يبدأ غناءه بوصف المشهد والخلفية ، أما إذا كان هناك مغن محترف سيقوم بالإلقاء ، فقد كان الشاعر يصف المغني أيضًا في مطلع منفصل عن الأغنية ، حتى يتناغم مظهره مع ما يتغنى به ، ثم اندمج هذا المطلع بعد ذلك في القصيدة وأصبح جزءًا منها ، يمكن أن يقدم المغني نفسه من خلاله إلى الجمهور .

أما الشَّكل الثالث الذي قننه ثيوكريتاس في الشِّعر الرعوي فكان شعر الرثاء المثير للشجن ، الذي أثبت قدرته على الصُّمود والاستمرار عبر العصور بحيث بلغنا منه كم أكبر بكثير مما بلغنا من الشَّكلين السابقين . وكانت قصيدة ثيوكريتاس « رثاء دافني » التي فجر فيها مظاهر الطبيعة بمشاعر الحزن والأسى ، قصيدة رائدة أرست معظم تقاليد الشعر الرعوي عبر القرون المتتالية . فالخلفية الوصفية التي تتبلور أمامها عناصر الأغنية ، تتمثل في قطيع من الماعز يقابل ثايريسيس المغني المشهور ، ويعده بهدايا قيمة إذا صدح صوته بالأغنية القديمة التي تدور حول دافني الغامضة الأسطورية التي قاومت سلطان الحب وسخرت منه . ثم تلي الأغنية هذه الافتتاحية التي تسرد جزءًا مسهبًا من المرثية ، وإن كان يبدو عرضيًا وثانويًا . وتمثلت الملامح الرئيسية لهذا الإبداع الشِّعري في القرار أو البيت الذي يتكرر بين فقرات القصيدة فيمنحها وحدة إيقاعية ومعنوية ، وكذلك مناجاة حوريات الغابة ، وزيارات الآلهة على اختلاف أنواعهم ، وصلاة حارة كي تكسر الطَّبيعة قوانينها تذكارًا للتخلُّص من الأسى الذي يسود الدنيا ، بالإضافة إلى هذه الخصائص والأدوات

المستخدمة في شعر الرثاء الرعوي ، هناك أيضًا الصياغة الأسلوبية التي تجعل من تتابع الجمل والصور ، نوعًا من تدفُّق الينابيع والأنهار بين غابات الطَّبيعة وجبالها ومنحنياتها التي لا يمكن حصرها .

وعلى الرغم من مرور وقت طويل على اندثار الشِّعر الرعوي كجنس أدبي متميِّز ، فإن التشبيهات والاستعارات والرموز والصور والأساليب التي أصبحت من تقاليد شعر الرثاء الرعوي ، استمرت بعد ذلك في الشعر بصفة عامة ، خاصة عندما يصف الشُّعراء مشاعر الأسى والحزن التي يثيرها رحيل الأحباء ، والفراغ الذي يعانون منه ، والوحشة التي تكاد تقتلهم ، لدرجة أن الطبيعة نفسها بكل جمالها وسحرها تبدو عاجزة عن عزائهم ولمس قلوبهم ببرد الراحة .

عندما انتقل مركز الثقل الأدبي من اليونان إلى روما ، انتقلت أيضًا زعامة الشعر الرَّعوي إلى ڤيرجيل الذي عاش بين عامي ٧٠ و ١٩ قبل الميلاد . لكن القصيدة الإغريقية لم تنضح بسحرها على القصيدة اللاتينية التي اكتفت بمحاكاتها وتقليدها ، خاصة في وصف الخلفية الريفية الفولكلورية الفعلية ، ساعدها على ذلك تشابه الخلفيتين بين اليونان وروما . ولم يضف الرومان جديدًا إلى القصيدة الرَّعوية الإغريقية سوى فقرات الإطراء والتقريظ والمديح المفرط للآلهة والأباطرة . فقد ظلت التقاليد الإغريقية الأساسيَّة كما هي دون تغيير ، بل إنها تحولت في أحوال كثيرة إلى قوالب جاهزة كي تصب فيها المعاني والمشاعر والأهداف الشخصية للشاعر ، مثلما فعل ڤيرجيل في القصيدة الحوارية القصيرة الأولى التي عبر فيها عن عرفانه بجميل الإمبراطور الذي أعاد إليه ممتلكاته المغتصبة ، أو تعبير الشاعر عن عزائه لصديق فقد حبيبته (ڤيرجيل : القصيدة العاشرة) . ولا شك أن ڤيرجيل كان رائدًا لا يشق له غبار في الصياغة الفنية للقصيدة ، والوعي الحاد بالتفاصيل الموحية ،

والحس المرهف بإيقاع الكلمات وجمالياتها . ولولاه لما وُضعت روما على خريطة الشعر الرعوي .

ومع الأيام أصبحت القصيدة الرعوية تجسيدًا لحنين رجل الحضر والمدينة للريف والطبيعة الوادعة ، وتراجعت صور الخشونة والبدائية والسذاجة الريفية لتحل محلَّها أطياف الحياة الناعسة في حضن الطبيعة ، وما عرف بعد ذلك بالعصر الذهبي . وكانت أشعار ڤيرجيل رائدة في الإرهاص بهذا التطور . ففي القصيدة الرابعة وضع ڤيرجيل التقاليد الأولى لتحويل الخلفية الريفية البدائيَّة إلى عالم مثالي ساحر باسم « أركاديا » . وهي الصورة التي خلبت لُبَّ شعراء العصور الوسطى ؛ لأنها تجسيد أرضي للمفهوم الديني لما سوف تكون عليه الجنة في العالم الآخر . كما بهرت شعراء عصر النهضة على أساس أنها المثل الأعلى الذي يجب على الإنسان أن يبذل قصارى جهده ليحققه أو على الأقل ليصل إلى أقرب مسافة ممكنة منه . وكانت ملحمة دانتي « الكوميديا الإلهية » دليلاً شعريًا خالدًا على تأثر دانتي وانبهاره بڤيرجيل .

ومع ازدهار التَّقاليد الشعرية والثقافية الأدبية أخذت القصيدة الرعوية أشكالاً جديدة على يدي الشاعرين الإيطاليين بترارك (١٣٠٤ - ٧٤) وبوكاتشيو (١٣١٣ - ٧٥) اللذين تأثرا بأشعار ڤيرجيل وبالقصائد الرعوية التي انتشرت في العصور الوسطى . وقد ضمَّن بترارك قصائده الرَّمزية (الأليجورية) دلالات أخلاقية وسياسية كامنة تحت معناها الظاهر . أما القصيدة الرَّعوية في حدِّ ذاتها فقد أصبحت أكثر ارتباطًا بالأهداف الشخصية للشاعر ، وتعبيرًا عن مخاوفه الدَّفينة بصراحة زاخرة بالحيوية والمصداقية الإنسانيَّة .

وقد شهد عصر النَّهضة ثلاثة فروع للقصيدة الرعوية الكلاسيكية التي اتخذت أشكالاً جديدة ، واستوعبت أفكارًا وموضوعات لم يتطرَّق إليها هذا

الجنس الأدبي من قبل . فقد قدم شاعر نابولي سانازارو قصيدته « أركاديا » التي لاقت شعبية لا بأس بها عند نشرها في عام ١٥٠٤ ، والتي مزج فيها الشِّعر بالنثر لأول مرة . كذلك كتب البرتغالي مونتماير القصيدة الرَّعوية « ديانا » عام ١٥٥٨ ، والإنجليزي فيليب سيدني « أركاديا » عام ١٥٩٠ ، والفرنسي دورف « أستريه » عام ١٦١٠ .

ومن الواضح أنَّهم كانوا متأثِّرين إلى حدٍّ كبير بأشعار ثيوكريتاس . ولعل التغيير الوحيد الذي ابتكره سانازارو أنه نقل مشاهد قصائده من الريف والحقول والغابات إلى ساحل البحر ، وأحلَّ الصيادين محل الرُّعاة ، وصيد الأسماك بدلاً من رعي الخراف . وبرغم أنه سار على نهج ڤيرجيل ، فإنه لم يحقِّق شعبيته الكاسحة ، إذ اقتصرت شعبيته في أوربا وإنجلترا لفترة قصيرة ، أصبح يذكر بعدها أساسًا عند ذكر قصيدة جون ميلتون « ليسيداس » ١٦٣٧ ، التي تعتبر من قمم الشِّعر الرعوي في اللُّغة الإنجليزية ، وذلك برغم أن الناقد وليم هازلت قال إن أفضل قصيدة رعوية إنجليزية في نظره هي القصيدة النثرية التي كتبها والتون عام ١٦٥٣ بعنوان « صائد السمك المثالي . »

ولم تقتصر النَّظرية الرعوية على الشعر ، بل امتدَّت لتشمل المسرح أيضًا ، وإن كان بطريقة عابرة إلى حد ما ، فقد ازدهرت المسرحية الرعوية في إيطاليا عندما قدم تاسو مسرحيته « أمينتا » عام ١٥٧٣ ، ثم قدم جواريني مسرحيته « الراعي فيدو » عام ١٥٩٠ . لكن سرعان ما تخلصت الشخصيات الرَّعوية من خشونتها وبدائيتها ، وتشرَّبت سلوك السادة المهذبين ، ولم يتبق فيها من العبق القديم سوى آثار أسلوب بترارك . وكانت مسرحية الكاتب الإنجليزي جون فلتشر « الراعية الأمينة » عام ١٦٠٢ من أفضل نماذج هذا التوجُّه المسرحي .

وكان لريادة الإيطاليين من أمثال باتيستا سبانيولي ، أو الفرنسيين من أمثال

بلياد ، أثر واضح على الشُّعراء الإنجليز الذين طوروا الأدب الرعوي ، فقد كتب إدموند سبنسر « التقويم الرعوي » عام ١٥٧٩ ، ومزج فيها الأنماط القديمة بالإضافات الجديدة : نواح العاشق ، مسابقة الغناء ، الرِّثاء ، المدح والإطراء ، والأليجورية القصصية ، الرمزية الدينية . وقد سار شعراء كثيرون على نهجه في القرنين السادس عشر والسابع عشر ، باعتبار أن قصائده كانت أفضل إحياء لتقاليد ڤيرجيل .

وسرعان ما ذابت المسرحية الرعوية في المسرحيَّة الترفيهيَّة التي تتخللها الموسيقى والغناء وشاعت في القرنين السادس عشر والسابع عشر ، وأيضًا في النثر الرعوي . فمثلاً استلهم سيدني في « أركاديا » ومضات الفروسية المثالية من الشعر الملحمي لكنه في الوقت نفسه كان يتَّجه إلى السرد الروائي ، مما يدلُّ على مرونة النظرية الرعوية في استيعابها لكل الأشكال الأدبية من شعر ومسرح و رواية .

أما الشعر الغنائي الرعوي فقد ظلَّ أداة التعبير الطبيعية التي يستخدمها ساكن المدينة والحضر في وصف حنينه إلى حياة الريف بكل بساطتها وبراءتها . ومن خلال تنوع الأفكار والموضوعات والمضامين أصبح مصطلح « الرعوية » بالتدريج مرتبطًا بالمضمون أكثر من ارتباطه بالشَّكل . ولعل هذا هو السبب الذي جعل النُّقاد والدارسين يصرفون النَّظر عن اعتبار « الرعوية » كنظرية من النَّظريات الأدبية ، برغم أنها ظلت نظرية لمدة لا تقلُّ عن خمسة عشر قرنًا متَّصلة ، وبرغم أن القصيدة الرعوية النيوكلاسيكية في القرن الثامن عشر أصبحت الجنس الأدبي المفضَّل عند شعراء كثيرين حرصوا على إحياء تقاليد ڤيرجيل بقوة ، خاصة بعد التنظير النقدي الذي أرسى دعائمه كل من رابين ، وفونتنيل ، وألكسندر بوب ، وكأنهم شعروا أنه آن الأوان أخيرًا لوضع نظريَّة للرعوية . وكانت المعركة الأدبية التي دارت رحاها بين بوب وفيليبس قد

تسبَّبت في عودة غير مقصودة إلى واقعية ثيوكريتاس التي تجلَّت في قصيدة جاي « أسبوع للراعي » عام ١٧١٤ . كما تجلَّت الرومانسية والمثالية والإنسانية في قصيدة رامزي « الراعي الرَّقيق » ١٧٢٥ ، وكراب « القرية » ١٧٨٣ . وفي مواجهة هذه التيارات الشّعرية والمسرحية المستحدثة في الأدب الرعوي ، لم تستطع القصيدة الرَّعوية التقليديَّة أن تتواجد على الخريطة الأدبيَّة .

وبرغم أن النظرية الرعوية كانت أحد ينابيع النظريتين الرومانسية والمثاليَّة ، فإنها لم تحظ بالاهتمام الذي حظيت به هاتان النظريتان ، ومع ذلك هناك دراسات مُستفيضة تناولت الجوانب المتعدِّدة والعصور المتتابعة التي مرَّت بها النظرية الرعوية مثل كتاب أ. كارارا « الشعر الرعوي » ١٩١٩ ، وكتاب و. و. غريغ « الشعر الرعوي والدِّراما الرَّعويَّة » ١٩٠٦ ، وكتاب أ. ك. راند « الفن السِّحري لفيرجيل » ١٩٣١ ، كما جمع ر. ج. كولمولي قصائد الطبيعة عند ثيوكريتاس في ديوان بمقدمة تحليلية إضافية عام ١٩١٩ ، وكذلك ت. پ. هاريسون و هـ. ج. ليون « المراثي الرعوية » ١٩٣٩ . . إلخ .

الرَّمزيَّة

Symbolism

كانت النَّظرية الرَّمزية في الشِّعر والأدب بمثابة ثورة مضادَّة لنظريات سابقة أو معاصرة لها ، فكانت رافضة للرومانسيَّة في انجرافها مع الانسياب التلقائي للمشاعر ، والپارناسيَّة في شكليتها الضيقة ، والواقعيَّة في رصدها التَّسجيلي والفوتوغرافي للواقع ، والطَّبيعية في جفافها العلمي المسيطر على انطلاقات الإبداع الأدبي . فقد كانت روح الرَّمزية تهفو إلى الغموض والتَّجريد حتى تصل إلى كُنْه العلاقات الإنسانية وجوهرها ، وكذلك الإيحاء بما يمور داخل الإنسان من مشاعر وأحاسيس ، دون تقرير مباشر وإنما من خلال الصُّور والأساطير والإيقاعات الموسيقية . فالرَّمزية حركة روحيَّة مثالية لدرجة التصوُّف ، والصلة في إبداعاتها بين الدال والمدلول تحتاج إلى حس مرهف ونظرة ثاقبة لرصدها وتفسيرها .

كان المناخ في الرُّبع الأخير من القرن التاسع عشر ممهداً لظهور الرَّمزية ، حين كثر الكلام عن الحداثة والتَّجديد والشعر الجديد ، مقابل الشعر التقليدي والأدب التقليدي . وكان أول استخدام لمصطلح « الرَّمزية » في عام ١٨٨٤ ، حيث كانت الحركة في انتظار عَلم ترتبط به وتستمدُّ منه قوة الدفع ، لكنه لم يكن علم بمعنى الكلمة كي يقود حركة فيها من الرواد من هم على مستوى بودلير ومالارميه وڤيرلين ، ومع ذلك كان من الوعي واليقظة والطُّموح ما أهله إلى رصد إرهاصات الحركة ، وجمع شتات أبعادها وفروعها والتقنين

لها ، بحيث احتل مركز الزَّعامة للنظرية الجديدة .

كان هذا الشاعر جوهانس بابا ديامنتوبولس . وهو يوناني من مواليد أثينا عام ١٨٥٦ ، درس في الجامعات الألمانية ، لكن عشقه للشعر تغلب على معظم أنشطته ، وسعى لكي يكون له فيه شأن ، ولكي ينطلق إلى آفاق أبعد وأرحب ، أتقن اللُّغة الفرنسية ، واتَّخذ منها أداة لشعره ، فقد استقر في باريس واتَّخذ لنفسه اسمًا مستعارًا هو جان مورياس ، وانغمس في الوسط الأدبي ، وارتاد المنتديات والمقاهي ، وصاحب شعراء الطَّليعة ، خاصَّة الكبار منهم من أمثال بودلير وڤيرلين ، ودعم مكانته كشاعر فأصدر أول ديوان له عام ١٨٨٤ ، وبه إشارات للثَّورة على المذاهب التقليدية ، ثم أصدر ثاني ديوان له في عام ١٨٨٦ ، وبه سمات الغموض التي اشتهرت بها الرمزية . وعندما أثار الديوان بعض التَّساؤلات عند الشعراء والنقاد ، أسرع إلى تبني الموجة الجديدة والإعلان عن توجهاتها الحديثة من خلال محاربة المذاهب القديمة .

وكان عام ١٨٨٦ بمثابة نقطة انطلاق للرَّمزية . فقد شهد ميلادها الرسمي وبدايات المسارات التي انطلقت عليها . وكان مورياس هو قائد المسيرة ومعه عشرون شاعرًا وأديبًا فرنسيًا . فقد جمع كل المادة العلمية والنقدية الخاصَّة بالنَّظرية الجديدة ، وقام بتصنيفها وتقنينها ليكتب بيان أو مانيفيستو الرمزيين الذي نشرته جريدة الفيجارو في ١٨ من سبتمبر ١٨٨٦ . ودعا فيه الشعراء إلى أن يتغلغلوا إلى ما وراء المادة الظاهرية لكي يكشفوا عن الفكرة الأساسية ويدركوا كنهها ، وهاجم البارناسيين والواقعيين والطبيعيين ، مطالبًا للشعر بحق التعبير عن الخفي وغير المرئي ، بالرَّمز ، وتغليب الفكرة المجردة على الواقع الملموس .

إن الرمزية مضادة بطبيعتها للأساليب التعليميَّة والتقريريَّة والخطابيَّة ،

والمشاعر المزيَّفة ، والصورَ التفصيلية للواقع ، فهي تجسد الفكرة في شكل متبلور لا يتشابه مع الواقع ولا يكون غاية في حد ذاته ، إذ إن مهمته الأساسية تتمثل في التعبير عن الفكرة مهما كانت إيحاءاتها ودلالاتها ، بحيث يظل تابعًا لها . فالنظرية الرمزية تعتبر الفكرة المجرَّدة والعناصر الفنِّية المتفاعلة معها وجهين لعملة واحدة ، ولذلك فإن إدراك الفكرة لا يتم إلا من خلال الصور الشعريَّة ، والتّشبيهات ، والاستعارات ، والمفارقات ، أي من خلال كل العناصر المبدعة للرُّموز التي تتشكَّل من مظاهر الطَّبيعة وظواهر المجتمع وغيرها من المكونات المادية الملموسة ، والتي يستوعبها القارئ أولا من خلال حواسه الخمس بصفتها المنافذ المؤدِّية إلى العقل ، الذي يلتقط الفكرة من إحداها أو منها مجتمعة ثم يشرع في إدراك أبعادها وأعماقها المختلفة .

وقد عُرف أصحاب النظرية الرَّمزية حتى مطلع القرن العشرين باسم الفنانين الغامضين ، إذ كان جمهور القراء قد اعتاد لمدة طويلة الأسلوب المباشر أو التقريري ، ولكن عندما لجأ هؤلاء الشُّعراء والأدباء إلى الرمز ، فوجئ الجمهور بغموض لم يعهده من قبل ، غموض يحتاج منه إلى جهد وإمعان للنظر كي يفكَّ رموز العمل الأدبي ، ويدرك دلالاته وإيحاءاته وإشاراته وعلاماته المتعدِّدة غير المفصح عنها . ولذلك أوضح الرمزيون – في المانيفيستو أو البيان الذي نشرته لهم جريدة « الفيغارو » – أن هدفهم هو تقديم نوع من التجربة الأدبية ، تستخدم فيها الكلمات لاستحضار حالات وجدانيَّة ، سواء شعوريَّة أو لا شعوريَّة من خلال المظاهر أو الظواهر المادية الملموسة التي ترمز إليها هذه الكلمات ، وبصرف النَّظر عن المحتوى التمثيلي أو العقلي التقليدي الذي تتضمَّنه ، ذلك أن التجربة الأدبية في نظرهم هي تجربة وجدانية أساسًا ، ولا تتمُّ إلا من خلال الرموز التي يجرى إنتاجها وصياغتها لحظة بلحظة في أثناء العملية الإبداعية ، فليست هناك رموز جاهزة

للاستعمال من خارج القصيدة ، إذ إن الرُّموز التي اصطلح عليها الناس في حياتهم اليومية – إذا كانت هناك ضرورة فكرية وفنّية تحتِّم الإشارة إليها أو إدماجها في العمل الأدبي – لا بدّ من إعادة صياغتها من جديد ؛ لأن الدّلالة الواقعيّة والحياتية تختلف تمامًا مع الدلالة الفنية والأدبية سواء في الوسيلة أو الغاية .

وأهم فقرة في هذا المانيفستو تؤكّد أن الشعر الرمزي لا يعبر عن الفكرة المجردة إلا من خلال شكل مادِّي وحسي وملموس ، فهذا الشّكل المحسوس والحسي هو الهدف الأساسي من القصيدة ؛ لأنه الأداة الوحيدة القادرة على تشكيل وجدان القارئ تجاه القصيدة . وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن كل الظواهر المادية في الكون ليست سوى تعبير مجسد لأفكار مجرَّدة لم نصل إلى كنهها بعد . وإذا كانت الرمزية تعدُّ خروجًا على أسلوب التعبير الرومانسي المباشر ، إلا أنها في الحقيقة تطوير لإمكاناتها في التعبير لدرجة أنه يمكن اعتبار الرمزية الامتداد غير المباشر للرومانسية ، نظرًا لتشابه النَّظرة إلى الغموض الذي يكتنف الكون والوجود ، والذي تأثرت به كل من الرومانسيَّة والرَّمزية عن طريق المدرسة الأفلاطونيَّة الحديثة ، وكان أفلاطون يستعمل الرُّموز لأنه من السَّهل أن يقول إن هذا الشَّيء يشبه كذا عن أن يقول عن الشَّيء نفسه إنه كذا في حد ذاته .

ويقول أرنولد هاوزر في كتاب « الفن والمجتمع عبر التاريخ » ، إن الرمزية تُعتبر النَّتيجة النِّهائية للتطوُّر الذي بدأ بالرومانسية ، ويعني به كشف التصوير المجازي بصفته لُب الشّعر ، كما أنه يعتبر التطوُّر الذي أدى إلى ثراء الخيال في النَّظرية الانطباعيَّة ، لكنَّها من جهة أخرى ، تتبرأ من الانطباعية بسبب نظرتها الماديَّة إلى العالم ، ومن النَّظرية البارناسية بسبب نزعتها الشَّكلية والعقلانية ، بل إنها تتبرأ أيضًا من الرومانسية التي تركت نفسها نهبًا للانفعال والطابع

التقليدي للُغتها المجازيَّة ، وبالتالي تكون الرَّمزيَّة قد اكتشفت شيئًا لم يكن معروفًا من قبل على الإطلاق ، وهو « الشِّعر الخالص » ، أي الشِّعر الذي ينبثق من الروح اللاعقليَّة واللاتصوريَّة للُّغة والمضاد لكل تفسير منطقي . فليس الشعر في نظر الرمزية إلا تعبيرًا عن تلك العلاقات والتطابقات التي تخلقها اللغة ، لو تركت لذاتها ، بين المُجسَّد والمجرد ، وبين المادي والمثالي ، وبين المجالات المختلفة للحواس . وفي رأي الشاعر الرمزي الشَّهير مالارميه أن الشِّعر هو الإيحاء بصور تحلق دائمًا إلى أعلى ، ثم تتبخَّر قبل التمكن من رصدها و وصفها ، فهو يؤكد أن إطلاق اسم على موضوع يؤدي إلى القضاء على ثلاثة أرباع اللذة التي تكمن في التَّخمين التَّدريجي بطبيعته الحقيقيَّة . ومع ذلك فإن الرَّمز لا ينطوي على تجنُّب متعمَّد للتسمية المباشرة فحسب ، بل ينطوي أيضًا على تعبير مباشر عن معنى يستحيل وصفه مباشرة ، ويظل في أساسه غير قابل للتَّعريف أو الاستنفاد .

ولا يمكن القول بأن جماعة بودلير ومالارميه وفيرلين ورامبو وغيرهم ، هي التي ابتدعت الرمزية كأسلوب شعري وأدبي في التَّعبير ، بل إن الأسلوب الرمزي كان موجودًا في عصور سابقة عليهم ، وكل ما فعلته هذه الجماعة الرائدة أنها اكتشفت الفارق بين الرَّمز والتشبيه الإيحائي (الأليغوريا) ، ونظَّرت للرمزية بجعلها أسلوبًا شعريًّا ، ومنهجًا واعيًا لمنظور جديد في الإبداع . ذلك أن التشبيه الإيحائي ليس إلا ترجمة لفكرة مجرَّدة على هيئة صورة عينيَّة ، تظل فيها الفكرة مستقلَّة إلى حد ما عن التعبير المجازي عنها ، ويمكن أيضًا التَّعبير عنها بشكل آخر ، في حين أن الرَّمز يمزج بين الفكرة والشكل في وحدة عضويَّة لا تنفصم ، بحيث إن تغيير الشكل ينطوي أيضًا على تبديل للفكرة . مما يدلُّ على أن الرمزية كانت القاعدة التي انطلقت منها النظرية الشكليَّة ثم نظرية النَّقد الجديد وبعدها النظرية البنيوية .

إن مضمون الرَّمز لا يمكن ترجمته إلى أي شكل آخر ، ولكن من الممكن ، من جهة أخرى ، تفسير الرَّمز من زوايا عديدة ، بحيث يصبح من أهم الخصائص المميزة ، هذا التباين في التَّفسير والتَّحليل والدَّلالة ، وعدم قابليَّة معناه لأن يستنفد ؛ وبمقارنة التشبيه الإيحائي بالرَّمز ، يبدو الأول أشبه بالتَّحوير البسيط السَّهل والسَّطحي إلى حد ما ، لفكرة لا تكتسب شيئًا بترجمتها أو إحالتها إلى هذا المجال أو ذاك ، إذ إن التشبيه الإيحائي يكاد يكون نوعًا من اللُّغز حله واضح ، في حين أن الرَّمز لا يمكن سوى أن يفسر لا أن يحلّ . إن التشبيه الإيجابي تعبير عن عملية فكرية سكونيَّة (إستاتيكية) ، في حين أن الرَّمز تعبير عن عملية فكرية حركية نشيطة ومتجددة (ديناميكية) . الأول يضع حدًّا ونهاية لتداعي المعاني ، في حين يبعث الثاني الحركة في المعاني والدلالات والعلامات والإشارات بل ويُفجِّرها ويولدها ويبقيها دائمًا في حالة حركة .

وتنهض الرمزية على مبدأ نقدي يؤكد أن مهمة الشعر هي التعبير عن شيء لا يمكن صياغته في قالب محدَّد ، ولا يمكن الاقتراب منه بأسلوب مباشر . وإذا كان من المستحيل الإدلاء بأي قول ينطبق تمامًا على الأشياء من خلال وسائط الوعي المباشرة ، فإن اللُّغة تكشف بطريقة شبه آلية عن العلاقات الخفية القائمة فيما بينها . ولذلك يرى مالارميه أنه يتحتَّم على الشاعر أن يترك نفسه عُرضة لسطوة الكلمات ، وأن ينقاد لتيار اللغة ، وللتعاقب التلقائي للصور والرُّؤى . وهذا يعني أن اللُّغة أكثر شاعرية من العقل ، بل أكثر فلسفية منه . ولذلك رفع أتباع مالارميه أعلام الشِّعر الحر ، ونادوا بتحطيم كل الأشكال التقليديَّة ، وإعادة بناء الشِّعر من خلال الرَّمز كقيمة تشكيلية ، ذلك أن اللُّغة أشمل وأعمق من أية أشكال أو قوالب مسبقة . وكان من أشهر هؤلاء الشعراء ، جيل ، ودوبو ، وموكيل ، وموكلير ،

وميريل ، وڤارهارين ، ولا فورج ، وڤييل غريفين ، ودي جاردن ، وهنري دي رينيير ، وغيرهم ممن ساروا على نهج مالارميه في تحطيمه المتعمَّد لتركيب الجملة التقليدية من أجل تكامل الصورة التي تحوي صراع الرُّموز . فقد كان مالارميه يطمح إلى تحويل كل جملة إلى صورة تشكيلية مجسَّدة لفكرة ما ، ومحركة لشعور القارئ ، ورامزة إلى فلسفة متكاملة .

ولا شك أن هذه الثَّورة الرَّمزية ترجع إلى بودلير بصفته رمزها الأشهر ، الذي أكد أن الشاعر الذي لا يتمرَّد على تقاليد من سبقوه ، ليس له وجود حقيقي على الساحة الشعريَّة . كان رمزًا للتمرُّد في الحياة على القواعد والأعراف والتَّقاليد السائدة والذَّوق الاجتماعي المألوف ، بمزاج متوتِّر ، وقلق دائم ، وسلوك مُضطرب ، وبحث حثيث عن آفاق مجهولة . انضم إلى الرومانسية وسرعان ما خرج عليها ، ثم اعتنق الپارناسية ورفضها . لم يستطع أن يقنع بالنظريات المعروفة أو الآفاق المحدودة ، فقد كان يريد أن يتجاوز العالم المادي بكل ما فيه . وعندما ازدهرت ظاهرة تحضير الأرواح في أواخر القرن الثامن عشر ، خصوصًا بعد أن وضع « سويد نبورج » نظريته في الاتِّصالات الروحية ، وجدت هذه الظاهرة صدى سريعًا في الأدب ، خاصَّة عند الشعراء الباحثين عن الجديد ، فكتب بودلير قصيدته المشهورة « المراسلات » التي أحال فيها كل الأشياء والمعاني إلى رموز بحتة . وكانت هذه القصيدة مدخلا للتوظيف الفني الجديد للرمز بعيدًا عن الاستعمال التقليدي له في الأساطير والملاحم القديمة . فقد أصبح الرَّمز لغة شعريَّة قائمة بذاتها ، وليس مجرد أداة للتَّشبيه أو الاستعارة أو التَّورية . فالإنسان عند بودلير هو كائن رمزي حي يسير وسط غابة مليئة بالرُّموز ، وجميع الأشياء المادية الملموسة ، عبارة عن صدى مجسد للحقائق الروحية التي تتحلل في الوحدة المطلقة المظلمة المضطربة التي يتكوَّن منها العالم غير المرئي .

وقد نهض الإبداع الشعري عند « بودلير » على الصراع بين الرموز ، مما منحه موضوعيّة فنية افتقدها الشّعر الرومانسي الذاتي ، والشعر البارناسي الشكلي ، برغم أن « بودلير » استغل الرموز أيضًا في التّعبير عن الذات ، وحرص على جماليات الشّكل في قصائده ، فالقضيّة ليست في التعبير عن الذات أو صياغة الشّكل الجميل ، وإنما في كيفية التعبير عنها ، بحيث ترتهن جماليات الشكل بالوظيفة التي تقوم بها هذه الكيفيّة . في قصيدة « المراسلات » يحطِّم « بودلير » كل التقاليد الأدبية والشّعرية السابقة عندما يصف الطّبيعة كمعبد ينهض على أعمدة حية ، تسمح أحيانًا بخروج كلام متداخل ، ويمرُّ الإنسان من بينها صوب غابات من الرُّموز ، تراقبه بنظرات مألوفة ، مثل أصداء طويلة تختلط على البُعد في وحدة عميقة في ظلامها ، واسعة كالليل وكالوضوح ذاته ، في حين تتجاوب العطور والألوان والأصوات مع بعضها البعض ، من خلال عطور طرية مثل لحوم الأطفال ، ناعمة مثل الناي ، خضراء مثل المروج ، وأخرى فاسدة غنية ، ومنتصرة ؛ لأنها تنطوي على امتداد الأشياء اللانهائيَّة كالعنبر والمسك والبخور واللبان التي تغمر بالثّراء والخصوبة انتقالات الروح والأحاسيس المنطلقة مع تطلعاتها .

إن الطبيعة عند « بودلير » هي العالم المادي المرئي والملموس الذي هو في جوهره مجرد مجموعة رموز متباينة المظهر ، متشابهة الجوهر ، أما الرموز فهي صورة لعالم أمثل . فعندما يكون الكلام متداخلا لا يكون واضحًا ، وتتشكَّل العلاقات بين العطور والألوان والأصوات بحيث يمكن التَّعبير عن أحدها بواحد آخر من هذه المنظومة .

وكان « بودلير » ومعه مالارميه وڤيرلين ورامبو ، ومن تأثروا بهم من الشُّعراء ، قد تركوا بصمات واضحة سواء في مجال المنظور الفلسفي أو الشكل الفني للقصيدة . فقد كانوا روادًا في مجال الشِّعر الحر الذي لا يتقيد

بما يتقيد به الشعر التقليدي السائد من أوزان وبحور وقواف معروفة ومفروضة ؛ إذ إن الشاعر الرمزي يبيح لنفسه أن يتخلى عن الوزن والقافية معًا ، ولا يُقرِّر الشاعرية عنده سوى الإيقاع الذي غالبًا ما يكون باطنيًا ، فكل شاعر يخلق إيقاعه الخاص به ، منبثقًا من الحالة النفسيَّة التي يمر بها في أثناء إبداعه للقصيدة ، وهي حالة غالبًا ما تكون صدى لمنظورها الفلسفي . كما يقرر هذه الشاعريَّة أو الشعريَّة قصد الشاعر الذي يسعى إلى تحقيقه ، والذي يجعل من كلامه شعرًا ، والشَّكل النهائي لقصيدته والذي ينهض على أبيات أو سطور قصيرة متعاقبة أشبه بما كانت ترد عليه أبيات الشعر التَّقليدي الموزون ، لكن الشاعر سرعان ما يحدث هزة في السامع أو القارئ من خلال تحطيم الرتابة التي اعتادها ، إذ إن هناك صدمات متتابعة ضد كل ما هو تقليدي من أفكار ورؤى وأوزان وقوافٍ .

وكان الرمزيون في حاجة إلى مثل هذه الهزَّة أو الصَّدمة ؛ لأن رسوخ النَّماذج والأنماط الشِّعرية التقليديَّة عبر العصور ، حجب عن الناس معرفة الشِّعر على غير صورته من الوزن المفروض والقافية المقررة ، بحيث لا يعترفون بأن هناك شعرًا خارج حدود الوزن والقافية ، وكانت هناك محاولات سابقة على الرَّمزية للتخلُّص من وطأة الشعر التَّقليدي . مثال ذلك ما جرى خلال القرن السابع عشر في المذهب الكلاسيكي الصارم ، إذ تحداه لافونتين وموليير عندما غيرا الأوزان والقوافي في القصيدة الواحدة ، فأحدثا إرهاصات مبكرة للشعر الحر . ثم جاءت الرومانسية لتعمل على هز القواعد الجامدة في دعوة عامة للتخلُّص من القوالب الكلاسيكيَّة الجامدة ، لكن الرومانسية لم تتوغل كثيرًا في ثورتها ضد سطوة الوزن والقافية ، التي عادت بكل قوَّتها مع ظهور النظرية البارناسية التي نادت بالتشدُّد الشَّكلي - ومنه الوزن والقافية - بلا حدود ، بحيث لا يمكن أن يكون الشاعر شاعرًا بدون

هذه الأدوات الشكلية .

وإذا كان الكبت يولد الانفجار ، فقد اندفع عدد من الشعراء إلى الخروج على التقاليد الشّعريَّة التي اعتبرت نفسها ذاتًا مصونة لا تمس ، وبلغ الانفجار قمته على يد الرمزيين في النِّصف الثاني من القرن التاسع عشر . فكتب « ڤيرلين » قصيدة مشهورة بعنوان « الفن الشعري » ، أعقبها هو و « رامبو » بقصائد صريحة من الشعر الحر ، لدرجة أن رامبو كتب الشعر نثرًا أو النثر شعرًا في كتابيه : « فصل في الجحيم » و « الإشراقات » . وقد استرعى الكتاب الأخير أنظار النقاد والدارسين . فمنهم من رآه نثرًا شعريًا ، ومنهم من اعتبره قصيدة نثر أو شعرًا متحررًا أو حرًّا . وتضمن الكتاب أو الديوان قطعتين يمكن اعتبارهما قصيدتين بالمفهوم الرَّمزي وهما : « بحرية » و « حركة » ، وليس لهما وزن أو قافية .

وكان الشاعر الأمريكي وولت ويتمان قد نشر ديوانه « أوراق العشب » عام ١٨٨٥ ، الذي اعتبره بعض النُّقاد من الشِّعر المنثور وليس من الشِّعر الحر . وقيل إن رامبو تأثر بهذا الديوان في ديوانه « الإشراقات » الذي نشرته مجلة « لافوغ » عام ١٨٨٦ ، لكن صحة هذه المقولة لم تثبت بالدليل القاطع ، خاصَّة أن فرنسا لها تاريخ طويل في حركات التَّجديد الشِّعري ، كما أن رامبو كتب « الإشراقات » في أوائل العقد الثامن من القرن التاسع عشر ، وكانت فرنسا قد عرفت الشعر الحر والمنثور قبل ترجمة ديوان « أوراق العشب » إلى لغتها ، وذلك كثورة ضد صرامة الشِّعر الفرنسي التقليدي . فقد ابتكر رواد الشعر الحر نوعًا من الشعر ليس له مقطع ، ولا قواعد عروضيَّة ، فأحلوا الإيقاع محل الوزن والقافية ، بحيث أصبح المعيار الوحيد لطول الأبيات أو قصرها في تواليها وتتابعها . وأصبحت الوحدة الوحيدة التي تنهض عليها المقطوعة الشِّعرية هي وحدة الحس أو البنية أو الصُّورة ، من منطلق أن المشاعر

وحدها ، مع كل التّداعيات التي توحي بها ، وشحنة الدفقة ولهجتها ، هما اللتان تمنحان الوحدة للبيت والمقطوعة والقصيدة كلها .

وكان مالارميه يحلم أن يبلغ غير المرئي وغير المحسوس مباشرة دون اللُّجوء إلى الرمز أو دون كشفه على الأقل ، إن كلمات اللغة لم يعد لها عند الشاعر قيمة وصفية وإنما قيمة إيحائية ، فهي تولد في ذهن القارئ صورًا ، وتطلق سيلا من الأفكار ، وتجعل من الشعر موسيقى لفظية . إنه لا يحدد الأفكار وإنما يستثيرها . ولا يهم في النهاية أن تكون المعاني غير واضحة ؛ لأن غموض القصيدة يضاهي غموض الكون . فالكلمة أو البيت الشعري ، يحتوي في ذاته قيمة موسيقية خاصة ، توحي ولا تصرح ، تشير ولا تقرر ، لأن مادَّة القصيدة ليست سوى فكرة أو مفهوم مجرد .

وكانت النَّظرية الرمزية من الاتِّساق والحيوية بحيث بدا الشعراء الرمزيون وكأنهم عازفون في أوركسترا واحد لسيمفونية غامضة مثيرة . فمثلاً نظم رامبو ، وهو في سن السادسة عشرة ، قصيدة مثيرة بعنوان : « السفينة السّكرى » ، على أثر حالة من الإشراق والتجلي ، ولم يكن قد رأى البحر ، وهي لا تتَّصل بالواقع ، ولم تكن سهلة الفهم ، تدل على معانٍ مراوغة لا يمكن ضبطها ، وترمز إلى عالم غريب لم تطأه قدم من قبل . واستطاع رامبو أن يقضي على حماس ڤيرلين للنظرية الپارناسية عندما وجَّه نظره إلى النَّهر الداخلي الأبدي الكامن في النفس الإنسانية والذي لا يتوقَّف عن التدفق .

ومن خلال تأثر ڤيرلين برامبو ، بلور نظريته الرمزية في قصيدته « الفن الشّعريِ » عام ١٨٨٤ ، والتي أوضح فيها أن « الموسيقى قبل كل شيء ، فليس أغلى من أغنية رمادية ، والعيون الجميلة من وراء حجب وسماء خريفية . يريد الشاعر الظّلال لا الألوان ، فالظل وحده يصل حلم الشاعر بحلم القارئ ، فلم يبق للخطابة سوى أن تلوي عنقها . »

وتضاعف عدد أتباع النظرية الرمزية ، الذين انقسموا إلى مجموعتين ، إحداها تتبع ڤيرلين والأخرى مالارميه . وقد تميز شعر من تأثروا بڤيرلين ، بمسحة من الحزن والبساطة ، وأقل قدر ممكن من الغموض الرمزي في توظيفهم للرُّموز في التعبير عن أفكار العقل الواعي وهواجس العقل الباطن . وكان في مقدمتهم لي كاردونيل ، و سامين ، و ميكائيل ، و رودنباخ ، وماترلينك . أما أتباع مالارميه فقد ساروا على نهجه في رفض عالم الأشياء المرئيَّة ، والسَّعي إلى بلوغ عالم المثال بتوجه صوفي ، يتوقف فيه الشعر عن أن يكون مطية وتابعًا للخيال وليس مولدًا ومثيرًا له ، ويعمل فيه الشاعر على أن يمتلك لغة جديدة وشاملة غير تلك التي عرفها البشر . إنها لغة السحر التي تنتقل بالشاعر من مرحلة الرُّؤية إلى مرحلة الرؤيا . وكان من أشهر أتباع مالارميه ، موكيل ، ولافورج ، وڤارهارين ، ودي جاردن .

ومن فرنسا انتشرت النظرية الرَّمزية وأثرت في الأدب الإنجليزي الصوفي ، وفي المدرسة التصويريَّة والرمزية في أمريكا التي رفع لواءها إزرا باوند وإيمي لويل ، وفي الرَّمزيين الألمان بزعامة ر. م. ريلكه وستيفان جورج ، وفي مدرسة المجددين في إسبانيا . كما ارتبطت الموسيقى بالنظرية الرمزيَّة تحت تأثير ڤاجنر الذي قال عنه الشاعر بول ڤاليري إنه يسمعك روحك وهي تهمس إليك ، وهو ما يعتبره الرمزيون الطُّموح الحقيقي للشِّعر . فمثلاً عمد ڤاليري إلى إدخال المتواليات الهندسيَّة في شعره حتى يحقِّق نفس الإيقاع الموسيقي ، كما استطاع الشاعر بول كلوديل تحويل الشعر الرمزي إلى نوع من الصَّلاة الخاشعة لروح هائمة في عالم التصوُّف .

وعندما كتب إبسن مسرحياته ، تمكَّن من التوظيف الدرامي للرَّمز ، وأثر في معاصريه أو من جاءوا بعده مثل تشيكوف ، وماترلينك ، وييتس ، وسنغ ، وأونّيل . كما تسللت الرَّمزية إلى الرواية ، خاصَّة في روايات جيمس جويس ،

وجيل رومان ، وريتشارد هوفمان ، وكذلك في شعر ت. س. إليوت . كل هذا فتح المجال فيما بعد للاتّجاهات والنظريات الأدبية الأخرى مثل الدادية ، والسيريالية ، والتعبيريَّة ، والشكلية ، والتجريدية ، والنَّقد الجديد ، والبنيوية . مما يدلُّ على التأثير السريع الذي يمكن أن تمارسه نظرية أدبية محلية على الأدب العالمي الذي هو في حقيقته ، وحدة متكاملة ، تجسد النَّفس البشريَّة وتبلورها ، مهما اختلفت طرق التعبير عن صراعاتها وآلامها وآمالها .

وجيل رومان ، وريتشارد هوفمان ، وكذلك في شعر ت. س. إليوت . كل هذا فتح المجال فيما بعد للاتّجاهات والنظريات الأدبية الأخرى مثل الدادية ، والسيريالية ، والتعبيريَّة ، والشكلية ، والتجريدية ، والنَّقد الجديد ، والبنيوية . مما يدلُّ على التأثير السريع الذي يمكن أن تمارسه نظرية أدبية محلية على الأدب العالمي الذي هو في حقيقته ، وحدة متكاملة ، تجسد النَّفس البشريَّة وتبلورها ، مهما اختلفت طرق التعبير عن صراعاتها وآلامها وآمالها .

الرومانسيَّة

Romanticism

يرجع أصل كلمة « رومانسيَّة » كنظرية أدبيَّة ومدرسة نقدية ومذهب فكري إلى الكلمة الفرنسية « رومانس » بمعنى قِصَّة أو رواية أو « حدوتة » ، سواء أ كانت واقعية أم خيالية ، لكن الكلمة دخلت في الأدب الإنجليزي بمفهومها الخيالي فقط في القرن السابع عشر ، وأصبحت تعني كلَّ الأشياء المرتبطة بالخيال الجامح والغرام الملتهب ، وهو المعنى الذي ساد أوربا بصفة عامة . لكن في القرن الثامن عشر بدأ الناس في أوربا ينظرون إلى الرومانسية نظرة أكثر احترامًا وعمقًا ، بحيث أصبحت مرتبطة بالتأمُّل الفلسفي العميق في الكون والحياة والطبيعة ، والتفكير الذي تشوبه مسحة من الحزن لإدراك الإنسان لحقيقة مصيره الذي يؤكد له دائمًا أن كل الأشياء الجميلة المبهجة إلى زوال .

وكان أول استخدام للرومانسية كنظرية أدبية ونقدية في عام ١٧٧٦ ، حين قام الباحث والناقد الفرنسي ليتورنير بإلقاء سلسلة محاضرات عن مسرح شكسبير ، وترجمة مسرحياته الرومانسية إلى الفرنسية . وكان أول ناقد يستخدم مصطلح « الرومانسية » كنظرية في النقد الأدبي ، محاولا ربطه بالشخصيات التي تفكر كثيرًا وعميقًا في نفسها وحياتها وحريتها وحبها وآلامها وآمالها ، ولا يستطيع تصوُّر حياتها بدون هذه الأحاسيس والانفعالات التي تعتبر زادها الحقيقي اليومي .

وفي نهاية القرن الثامن عشر ، أصبح المصطلح شائعًا ندرجة أن الأكاديمية الفرنسية ، أو ما يقابل مجمع اللغة العربية في مصر ، اعترف به وأدخله القاموس . وفي القرن التاسع عشر ، تطوَّر مفهوم النظرية الرومانسية في الأدب الإنجليزي إلى التغني بجمال الطبيعة ، والبعد عن مظاهر التّعقيد الصناعي والتوتر الحضاري الذي ترتَّب على المتغيرات الاجتماعية التي أحدثتها الثَّورة الصّناعية . ثم انتقل نفس المفهوم إلى الأدب الألماني ، وإن كان الناقد الألماني « فردريك شليغل » ، أول من وضع الرومانسية كنقيض للكلاسيكية ، ثم تبعته مدام دي ستال التي زارت شليغل مرتين في ألمانيا ، وكتبت دراسات عن الشعر الألماني . وكانت أول ناقدة تفرق بين الشعر الكلاسيكي والشعر الرومانسي وعندما ترجمت كتاباتها إلى الإنجليزية ، تبلور مفهوم الرومانسية ومعناها المحدد عند المثقفين الإنجليز . فبعد أن كانت مجرد كلمة شائعة في القاموس اليومي ، بدأت تتبلور في نظرية أدبية وحركة نقدية فكرية ثائرة على التقاليد الكلاسيكية القديمة ، ومؤيدة لكل تجديد وانطلاق في ميدان الأدب بصفة خاصة والفنون والدراسات الإنسانية بصفة عامَّة . ومن النظرية الأدبية توغل مفهوم الرومانسية في الفنون الجميلة والتطبيقية ، والسِّياسية ، والعقيدة ، والأخلاق ، والفلسفة ، والتاريخ ، والطبيعة البشرية .

وعلى الرغم من التحديدات التي سبق ذكرها لمفهوم النظرية الرومانسية ، فإنه من الصعب إيجاد تعريف شامل أو جامع مانع لها ، يرتبط بفترة تاريخية معينة أو منطقة جغرافية محدَّدة . فهي تستوعب كل تيارات الفكر الإنساني التي سادت أوربا في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر ، والتي تنوعت وتعددت باختلاف الأزمنة وتعدد الأمكنة والكتاب والمفكرين ، بل إنها تطورت من مجرد بحث عن أشكال جديدة لمضامين وتقاليد قديمة ، إلى

ثورة عارمة على كل ما هو قديم شكلاً ومضمونًا . وهذه التيارات يمكن تحديدها فقط من خلال الزاوية التي ينظر بها الكاتب إلى مضمونه بصفة خاصّة ، ومن خلال اتجاهه الفكري والإنساني بصفة عامة .

وتتمثّل العناصر الرئيسيَّة في المضمون الرومانسي ، في الوصف العاشق لجمال المناظر الطبيعية ، والعودة إلى عصور الفروسية ، والتغني بالماضي المجيد للوطن ، واحترام كيان الإنسان في حد ذاته ، وتأييد الفرد في ثورته ضد المجتمع ، ودراسة الفنون المحلية والشعبية ، واستخراج الخصائص القومية والتراث الإنساني منها ، وإطلاق قوى العقل الباطن بكل شطحاته ، وارتياد الأماكن الغريبة التي تثير في الإنسان أغرب الإحساسات وأحدها ، مثل المقابر والخرائب في ضوء القمر أو الجبال والتلال في مواجهة الأعاصير ، والاندماج في عناصر الطبيعة الوحشية .

ولكن أهم خصائص الرومانسية هي الذاتية أو الفرديَّة ، فغالبًا ما نجد البطل الرومانسي دائرًا داخل محيط ذاته المغلقة عليه ، سواء أكان مطحونًا تحت وطأة الحزن والكآبة والملل أم ثائرًا عنيفًا ضد ركود المجتمع . وفي كلتا الحالتين فهو إنسان غامض لا يثق كثيرًا في المنهج العقلاني ، فهو يفضل العاطفة على المنطق ، والمثالي على الواقعي ، والشِّعر على الفلسفة ، والأمل على التلاؤم مع الواقع .

أما على مستوى النظرية الأدبية ، فإن الرومانسية تنادي بتحطيم القواعد والتقاليد القديمة ، والتركيز على التلقائية والغنائية ، والتعبير عن الأحلام والكوابيس والغموض ، والإصرار على دور الأدب كشعلة هادية للأجيال القادمة ، وليس مجرد محاكاة الأنماط القديمة ، إذ إن الإبداع الأدبي الأصيل يبدأ بتجاوز الإبداع السابق وتخطيه ، وإن كان لا يملك الحق في تجاهله . وبرغم أن التناقض كثيرًا ما يطرأ على التيارات المتفاعلة داخل الرومانسية ،

إلا أنه يساعد على حيوية الحركة الأدبية وإثرائها بالجديد من الأشكال والمضامين والأفكار الثورية ، التي أعلنها الأدباء الرومانسيون في وجه الكلاسيكية التقليدية . وفي منتصف القرن التاسع عشر ، عندما بلغت الرومانسية أوجها ، تحوّلت إلى حرب شعواء على الكلاسيكية سواء في إنجلترا أو فرنسا ، بل وغزت النظريات السِّياسية والاجتماعية والفنون الأخرى ، كالتصوير والنحت والموسيقى بصفة خاصة . وبذلك يمكن القول بأن الرومانسيَّة فرضت نفسها على الساحة الفكرية والأدبية ثم الفنية والسِّياسية والاجتماعية بطول القرنين : الثامن عشر والتاسع عشر .

ففي إنجلترا ترجع البدايات المبكِّرة للرومانسية إلى عام ١٧١١ عندما كتب شافتسبري كتابه « الأخلاقيات » ، وفيه نادى بالإيمان بالطَّبيعة كمصدر للخير والحق والجمال والعبقرية ، وأن الغرائز التي جبل عليها الإنسان ، طاقة بل قيمة مقدَّسة لا بد من إيجاد متنفَّس صحي لها . ثم تبعه جيمس تومسون في كتابه « الفصول الأربعة » عام ١٧٣٠ ، الذي تكلَّم فيه لأول مرة عن العاطفة الصادقة والطبيعة المنطلقة دون قيود ، وهي المضامين والقيم التي يجب على الشعر الجديد أن يجسِّدها . ثم يأتي ديوان الشاعر الإنجليزي إدوارد يانج المسمى « خواطر المساء » عام ١٧٤٤ والذي يشمل الكثير من صور الكآبة والليل والظلام والقبور والعودة إلى أطياف العصور الوسطى الغامضة .

أما القرن التاسع عشر فقد شهد مرحلة نضوج الرومانسية الإنجليزية بأشعار توماس جراي ووليم بليك ، وبلغت قمتها في أشعار وردزورث وشيللي وكيتس وبايرون وكولردج . وبرغم غياب الوئام فيما بينهم نتيجة لطبائعهم الثورية المتقلِّبة الجامحة ، فإن الخصائص والعناصر الرومانسية الجوهريَّة وحدت توجهاتهم ، وأجلستهم على قمم الرومانسية الإنجليزية فيما يشبه الفريق المتناغم ، فأشعارهم زاخرة بالعواطف الجياشة ، والأحاسيس

العميقة ، والفردية المغرقة في الذاتية ، والغموض الميتافيزيقي ، برغم أنهم تغنوا بجمال الطَّبيعة المادِّية الملموسة ، وكان لديهم إيمان عميق بأن الشاعر لا يكتب إلا عن طريق الوحي الذي يمكن أن يأتي - مثلاً - عن طريق الحلم ، كما فعل كولردج في قصيدة « كوبلا خان » ، أو عن طريق التعمق في التصوف ، أو لمحة أو ومضة سريعة من الطبيعة تتمثَّل في طيران قُبَّرة أو تغريد عندليب . . . إلخ .

أما في ألمانيا فقد تميَّزت الرومانسية بظاهرة أدبية غريبة ، لم تنفرد بها أية دولة أوربية أخرى . فلم يحدث صراع بين الرومانسية الوافدة من إنجلترا والكلاسيكية الراسخة في ألمانيا ، بل قام تعايش سلمي بين الاتجاهين في آن واحد ، فكان لكل منهما مذاقه الخاص وشخصيته المتفردة . فقد قوبلت ترجمة أشعار تومسون وجراي وبليك وكولردج بترحابٍ شديد ، مما أدى إلى تأثر الشعراء الألمان ، وشروع الرومانسية الألمانية في الظُّهور بديوان « الكواكب والأفلاك » الذي ألفه شعراء مدرسة جوتنجن عام ١٧٧٢ . وفي العام التالي ألَّف غيته روايته الرومانسية المشهورة « آلام ڤيرتر » . ثم أصدر شيللر روايته « روبير » التي كتبها عام ١٧٨٢ . ولم يطلق هؤلاء الشعراء والأدباء مصطلح « الرومانسية » على أعمالهم ، حتى عام ١٧٩٨ عندما جاء الناقد شليجل ، وشرع في المقارنة بين الرومانسية والكلاسيكية ليبرز أوجه التناقض فيما بينهما .

ويبدو أن السبب في التعايش السلمي الذي حدث بين الكلاسيكية والرومانسية في ألمانيا ، يرجع إلى أن اعتزاز الألمان بجنسهم الآري وشخصيتهم القومية ، جعلهم لا يهتمون كثيرًا بالمصطلحات والمسميات والتقسيمات التي يعتبرونها لافتات في أحايين كثيرة ، بقدر اهتمامهم بالأدب الألماني في حد ذاته سواء أكان كلاسيكيًا أم رومانسيًا . وقد أدى هذا النضج الفكري والأفق الواسع إلى إتاحة الفرصة للتجديد في الأدب خاصة والفن

عامة دون أن يكون هناك أي نوع من الصراع الذي يعوق التطوُّر أو الانطلاق إلى آفاق جديدة . فليس هناك صراع بين القديم والجديد ، وإنما حلقات متصلة في سلسلة ممتدَّة عبر عصور الأدب والفكر والفن .

أمَّا في فرنسا فيعدُّ جان جاك روسو رائداً للرومانسية بلا منازع ، وربَّما يوجد من سبقه من الكتاب الفرنسيين الذين نادوا ببعض الآراء التي وردت في كتاباته فيما بعد ، لكن أسلوبه المتسق في التفكير ، ومناخ عصره ، وتجارب حياته ، وغير ذلك من هذه العوامل ، قد اتَّحدت لكي تمنح أعماله نفوذاً لا يبارى ، وتأثيراً لا يمكن لمن جاء بعده من الكتاب أن يتجاهله أو يتجنبه . ولذلك كان من الصعب مقارنة تأثير كتابات شاتوبريان ومدام دي ستال ، بقوة الدفع المكثفة التي منحتها كتابات وآراء جان جاك روسو للحركة الرومانسية في فرنسا بصفة خاصّة وفي أوربا بصفة عامة .

ولعل العشرينيات في القرن التاسع عشر ، كانت بمثابة الحرب الضَّروس بين الرومانسية والكلاسيكية . وهي الفترة التي شهدت أول عرض لمسرحية « إيرناني » لڤيكتور هوغو . كانت ليلة العرض الأولى بمثابة افتتاح شبه رسمي للعصر الرومانسي في فرنسا لدرجة أن الجمهور هجم على المنصَّة ، وحمل الممثلين والمؤلِّف على الأعناق خارج المسرح ، وهم بين هتاف وبكاء . وبعدها اشتعلت الحرب بين الرومانسية والكلاسيكية بشكل لم يشهده أي بلد أوربي آخر في سخونته وتجدده .

وبرغم أن المسرح الفرنسي كان الميدان الرئيسي للمعارك التي دارت رحاها بين الرومانسية والكلاسيكية ، فإن المسرحيات الرومانسية الفرنسية ، لم يكتب لها البقاء في سجل روائع الأدب الإنساني ، فإذا أخذنا مسرحيات ڤيكتور هوجو على سبيل المثال ، سنجد أن الدارسين والنُّقاد أصبحوا مهتمين فقط ببعض مقتطفات شعرية منها لا أكثر ، ضمن دراسات الشعر الفرنسي في

القرن التاسع عشر ، ذلك أنها مسرحيات لا تنهض على الخصائص والمقومات الجوهرية للمسرح مثل البنية العضوية المتطورة في تدفق طبيعي ، والشعر الدرامي الذي يبلور الأحداث والمواقف ، وكذلك الشخصيات الحية المقنعة بمصداقيتها الدرامية والإنسانية ، بل كانت سلسلة من القصائد الرومانسية المتابعة التي يبث فيها العشاق الولهانون غرامهم المشبوب بلواعج الهوى ، وشكواهم من العقبات التي تعوق لقاءهم ، ولم تحقق الرواية الفرنسية الرومانسية بدورها نجاحًا مشهودًا ، فقد بدأت بالسَّير على نهج روايات الإنجليزي وولتر سكوت عندما ترجمت إلى الفرنسية ، وبهرت الروائيين الفرنسيين بروح الفروسيَّة والإقدام والتَّضحية والمثالية التي تميزت بها شخصيات سكوت . وباستثناء بعض الروايات التي لاقت رواجًا شعبيًا وتجاريًا مثل « الفرسان الثلاثة » و « غادة الكاميليا » لألكسندر ديماس ، فإن الرواية الرومانسية الفرنسيَّة تراجعت إلى الظل مع المسرحيات الرومانسية ، لتترك الساحة لكبار شعراء فرنسا الرومانسيين .

أما إيطاليا فلم تشهد نفس الحركة الرومانسية الأوربية المعاصرة ، سواء في أواخر القرن الثامن عشر أو أوائل القرن التاسع عشر ، برغم أن أساطيرها ، وقصصها الرومانسية ، وأحداثها التاريخية القديمة ، كانت زادًا لخيال الأدباء بطول أوربا وعرضها ، وعلى رأسهم شكسبير الذي استقى واستلهم معظم مسرحياته الرومانسية من البندقية وڤيرونا وفلورنسا ، بل إنه لم يعبأ بتغيير أسماء شخصياته التي أطلق عليها نفس الأسماء الحقيقية للأبطال مثل روميو وجولييت . ولكن برغم هذا التأثير الذي مارسته إيطاليا على الحركة الرومانسية ، فإنه من الصَّعب القول بأن هناك حركة رومانسية إيطالية ذات بصمة واضحة وضوح مثيلاتها في الدول الأوربية الأخرى ، وذلك باستثناء بعض التأثيرات والملامح التي برزت حوالى عام ١٨١٥ بعد سقوط

إمبراطورية نابليون . كما كانت هناك ظاهرة أخرى في إيطاليا ، تمثلت في ارتباط الأدب بالسياسة في ذلك الوقت بحيث دخلت المصطلحات الأدبيَّة مجال السياسة والعكس ، فمثلاً أصبح مصطلح « رومانسي » في الأدب يعني « ليبراليًا » في السياسة وهكذا .

أما في إسبانيا فقد تأخرت الحركة الرومانسية كثيرًا ، ولم تستطع أن تشكل تيارًا جديدًا في الأدب الإسباني ؛ لأن الكلاسيكية المحافظة كانت راسخة إلى حد كبير في التراث الأدبي وفي الذَّوق العام على السواء . ولذلك وصل المد الرومانسي ضعيفًا ومنهكًا عند الحدود الإسبانية ، كما يبدو أنه كان من الصعب تجنب التأثير الطاغي للروائي العملاق سيرڤانتس بروايته « دون كيشوت » التي تعتبر الرواية الأم لفن الرواية بشكلها المتميز كجنس أدبي في العالم أجمع منذ القرن السابع عشر . وفيها جسد مرحلة الانتقال من عصر الفروسية بكل رومانسيته المثالية إلى عصر الإمبراطوريات التي تعتمد على الجيوش الجرارة والأساطيل التي تستخدم مدافع البارود ، وغيرها من مظاهر التكنولوجيا في ذلك العصر ، بحيث أصبحت القيمة المثالية تحت رحمة القوة المادية الباطشة . ومن هنا كانت سخرية سيرڤانتس من بطله دون كيشوت المسن الذي تصوَّر أن في مقدوره إعادة زمن الفروسية الرومانسية المثالية إلى الوراء ، فما كان منه سوى أن أصبح محطَّ السُّخرية والتهكُّم من كل من تعامل معهم ، نتيجة للمآزق التي تورط فيها ، إذ كان إنسانًا يعيش في زمن غير زمنه ، ونظرًا للشَّعبية الكاسحة التي أحرزتها رواية « دون كيشوت » بين جماهير القراء في إسبانيا ، فقد شكَّلت بسخريتها وتهكُّمها من الرومانسية المثالية غير الواقعية وغير العملية ، سدًّا منيعًا في وجه انقياد الذوق العام الإسباني للتيار الرومانسي السائد في أوربا . بل هناك من النقاد من يقول إن تأثير « دون كيشوت » الواقعي الساخر امتد أيضًا إلى الرواية الإنجليزية

وحاصر التيار الرومانسي في مجالها .

ولم تقتصر تداعيات النظرية الرومانسية على الساحة الأدبيَّة فحسب ، بل امتدَّت لتشمل الفنون الأخرى وخاصَّة التصوير والنَّحت والموسيقى عندما حاول الفنانون تحطيم القوالب القديمة ، وإطلاق الحرية للتجريب والتعبير عن تلقائية الإحساس وعفوية العاطفة ، ومن الواضح أن أوبرات فاغنر التي فضَّل تسميتها بالدراما الموسيقية ، كانت تسير في نفس التيار الرومانسي الذي رفض التقسيمات المصطنعة بين الفنون المختلفة ؛ لأنها تشكل فيما بينها منظومة متكاملة ، تعبر عن جوانب الطبيعة الإنسانية الواحدة . وقد حملت لواء هذه الدعوة بعد فاجنر المدرسة الرمزية الفرنسيَّة التي ترعرعت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر . ولم يقتصر الأمر على مختلف الفنون بل توغَّلت الرومانسية في السياسة ، وأصبحت مرادفًا سياسيًا لليبراليَّة القرن التاسع عشر التي تضع حرية الفرد فوق أي اعتبار آخر ، ثم انتقلت إلى الدين وأخذت أشكالاً متطرفة كثيرة لدرجة أن فكرة الحرية الفردية تطوَّرت إلى الإلحاد عند شيللي الإنجليزي وبودلير الفرنسي ، وأيضًا إلى أشكال أخرى مناقضة لذلك تمامًا . فقد كان هناك من الكتاب الرومانسيين من زاد تمسكه بدينه وخاصة عقيدته الكاثوليكية . كما دخلت الرومانسية مجال الفلسفة وتجلت في نظرية السُّوبرمان عند نيتشه ، ونظرية دفعة الحياة عند برغسون وأيوكين ودريتش .

وكما يحدث لأية نظرية تفرض نفسها على الساحة الأدبيَّة ، فقد بدأت الرومانسية في الانحسار في مطالع القرن العشرين مع رسوخ النظريات الواقعية والطبيعية . وكانت أول ضربة قاسية بل قاضية موجهة إليها قد تمثَّلت في هجوم الناقد الفرنسي لاسير عليها ، متهمًا إياها بأنَّها تسلب الإنسان عقله ومنطقه فيصبح أحد أفراد القطيع عندما يترك تياره لشطحاته العفوية وغرائزه الحيوانية . كما هاجم الناقد إيرفنغ بابيت الرومانسية ، وخاصة جان جاك

روسو الذي نادى بالعودة إلى الطبيعة البدائية التي هي الهمجية بعينها . كما أكد بابيت على أنه لاخير في عاطفة وخيال لا يحكمهما العقل المنظَّم ، والمنهج الفكري ، والحكمة الواعية ، والإرادة المدركة . وكان نتيجة هذا الهجوم أن نشأت الرومانسية الجديدة الممثلة في ميدلتون مري وفوسيه ، ودعوتهما إلى الربط بين العاطفة التلقائية والإرادة الواعية في وحدة فكرية وعاطفية ، بحكم استحالة الفصل بين الفكر والعاطفة . ولكن لم يستجب لهذا التوجه النقاد والمفكِّرون الذين تأثروا بمنهج سيغموند فرويد في التحليل النفسي ، الذي يثبت استحالة التحكم في شطحات العقل الباطن ، طالما أنها لم تبرز في مواجهة العقل الواعي ، وخاصَّة السِّرياليون الذين حطموا المنطق المألوف تمامًا ، وأطلقوا قوى العقل الباطن الكامنة في كهوفه المعتمة وخفاياه المجهولة . ومن هنا برزت النظرية السيريالية التي اعتبرت نوعًا من التواصل أو الاستمرار الجديد للرومانسية القديمة ، التي أثبتت أنها نظريَّة إنسانيَّة وأدبية وفنية وفكرية وحضارية وسياسية واجتماعية ، في إمكانها مواكبة مراحل التطور في احتياجات الإنسان الفكريَّة والنَّفسية والروحية ، شأنها في ذلك شأن كل النَّظريات الأدبيَّة والفنية والفكرية التي كانت بمثابة حلقات متَّصلة في سلسلة واحدة عبر العصور ، مهما تبعد الشقة بين حلقة وأخرى ، أو ظهرتا على طرفي نقيض .

السُّوسيولوجيَّة (الاجتماعيَّة)

Sociological Criticism

منذ بداية القرن التاسع عشر ، ظهرت نظريَّتان أدبيتان مختلفتان إن لم تكونا متعارضتين ، الأولى هي النظرية الرومانسية التي ترى العمل الأدبي في شكله ومضمونه عبارة عن تعبير عن الذات لدى الفنان ، والثانية هي النَّظريَّة الواقعيَّة أو الاجتماعية التي تعتبر العمل الأدبي تعبيرًا عن المجتمع . ولا يزال الوضع ، في بداية القرن الحادي والعشرين ، يعكس هذا الازدواج أو التعارُض في التفسير ، أكثر مما يقدِّم إجابات مُتكاملة أو منظومة نقديَّة تربط بين التَّيارين . فالمناهج التي تبحث في جوهر هاتين النظريتين تتنازع فيما بينها ، أكثر من محاولتها الاندماج في نسق مُتلاحم يمكِّن كلا منهما الاستفادة من الأخرى في إيجاد رؤية أعمق وأشمل للعلاقة الجدليَّة أو الموضوعية أو العضويَّة بين الذات الإنسانية ، والمجتمع المحيط بها والمتفاعل معها .

وتعد الأديبة الفَرنسيَّة مدام دي ستال de Staël أوَّل من نبه إلى أهمية العلاقات بين الأدب والمجتمع ، وبين الأدب والسياسة ، في كتابها « عن الأدب في علاقاته بالمؤسسات » الذي ظهر عام ١٨٠٠ ، وبعد عدَّة سنوات عاد الناقد دي بونالد ليؤكد أن « الأدب هو التَّعبير عن المجتمع » . لكن من الناحية الأخرى نادى سانت بيف بأن « الأدب هو البحث عن الإنسان داخل الأديب » ، بمعنى أنه يبحث عن هذه الشخصية العميقة التي تبدو متوارية ومُختفية أمام العين العابرة ، لكن من الممكن أن تتكشَّف من خلال العمل

الأدبي أمام العين الناقدة المتفحصة ، ونظرًا لأنه لم يحدث تفاعل حقيقي بين التيارين فسوف نركِّز في هذا الفصل على النَّظريَّة الاجتماعيَّة أو السُّوسيولوجيَّة ، تاركين النظرية التي تركِّز على ذاتيَّة الأديب لتحليلها في الفصل الذي يعالج « الرومانسية » وربَّما الفصل الذي يدور حول « التفكيكية » التي تترك العنان لهذه الذاتية لدرجة أنَّها تدمرها في النِّهاية بعد أن تفككها مع العمل الأدبي الذي يفقد بدوره كل محاور ارتكازه .

بعد مدام دي ستال جاء الناقد الفرنسي إيبوليت تين Hippolyte Taine الذي بذل مجهودًا كبيرًا في سبيل نشر النظرية السُّوسيولوجيَّة في الأدب . فقد درس ظاهرة الفن بصفته عملية اجتماعية ، ونادى بأن الفن نتاج مباشر للقوى الاجتماعية ، بل ويمكن التنبؤ به ، وكانت ريادته من الجرأة بحيث أثارت خيال الكثيرين ، حتى أولئك الذين كانوا يرون أن « تين » أخفق في إثبات قضيَّته ، فقد تأثَّر إلى حدٍّ كبير - مثله مثل الكثيرين من المفكرين والمثقفين في أواسط القرن التاسع عشر - بالنجاح الهائل الذي أحرزه العلم الذي سعى إلى تحقيق نفس القدر من اليقين في دراسة التاريخ . ولذلك اتَّخذ « تين » من العلم الطبيعي منهجًا له ، على أساس أن الفن والفلسفة والسِّياسة - بل جميع النُّظم الاجتماعيَّة الكبرى - يتحدَّد طابعها ومسارها وتطورها بأسباب دقيقة ، مثلها في ذلك مثل الأحداث الفيزيائية الماديَّة الملموسة . إن معطيات العالم المعنوي ترتبط بنفس النهج الذي ترتبط به معطيات العالم الفيزيائي ، وبنفس الإحكام . ولو كان لدى البشر معرفة دقيقة ، بل معرفة كمية ، بأسباب التحولات الاجتماعية ، لأمكنهم أن يستنبطوا منها خصائص حضارة المستقبل ، كما لو كانت عمليَّة استنباط من صيغة دقيقة .

وينادي « تين » بضرورة تدريس الأدب بطريقة تكشف حتميته ، من خلال التعرُّف على الأسباب التي تؤدي إلى حدوثه ، وتجعل الشَّكل الذي يتَّخذه

محتومًا . فلا يمكن استيعاب الفن أو تذوقه أو تحليله بدون إطاره الاجتماعي ، ذلك لأنه ليس شيئًا غامضًا أو هلاميًا ، أو مجرد لَهْو فردي للخيال ، أو نزوة مُنعزلة لوجدان منفعل ، فالفن ينشأ من سمات عامة معينة ، وكذلك خصائص معينة للعقل والقلب ، يعكسها الفنان في أعماله كي يجسِّد نبض المجتمع بحكم أنها مشتركة بين أفراد هذا المجتمع . فإذا استطعنا أن نصل إلى الأسباب التي أدَّت إلى هذه السمات ، فإنه يمكننا أن نفسر كيف ، ولماذا ، أنتجت المجتمعات المختلفة الأدب الذي تتميَّز به .

وعندما تحدَّث « تين » عن الرِّواية بصفتها « مرآة عصرها » ، فإنه وضع التقليد النقدي الذي ترسَّخ فيما بعد والذي يؤكِّد أن كل فنان أصيل لا بد أن يعكس مجتمعه . وكما كان من السهل أن يرصد النقاد في روايات بلزاك أو ستاندال تماثلاً مع المجتمع المعاصر ، فضلاً عن إفصاح الكتاب أنفسهم عن رغبتهم في تصوير المجتمع ، فقد ظهرت أيضًا في لغة النقد الأدبي مجموعة من الاستعارات التي تؤكِّد هذه العلاقة التمثيليَّة ، مثل « تمثيل » ، « صورة » ، « انعكاس » ، « مرآة » إلخ . وقد كان من المعروف أن هناك نوعًا من الأدب يقوم بتصوير المجتمع كان محصورًا في بعض الأنواع الأدبية المحددة ، خاصَّة الأنواع الشعبية التي كانت تحاكي الواقع اليومي أو الفردي أو الاجتماعي ، خاصَّة الأدب الساخر و الكوميدي . وكان من المألوف أيضًا القول بأن موليير يصور عادات عصره ، وبأنه يقدِّم للطبقة البورجوازية ورواد الصالونات الأدبية مرآة كان من السَّهل عليهم التعرُّف فيها على سماتهم المشتركة . وأصبح مصطلح « صورة المرآة » من أكثر المصطلحات النقدية شيوعًا في القرن التاسع عشر ، خاصة في مجال الرِّواية ، واستشهد كثير من النقاد بقول سان ريال الذي اقتبسه ستندال في مقدمة الفصل الثالث عشر من الجزء الأول من رواية « الأحمر والأسود » حيث يقول : « إن الرِّواية مرآة بوسعها أن تكون

نزيهة بصفة دائمة . »

وكانت إشكالية هذا التوجه التمثيلي أو التصويري أو الانعكاسي قد تمثَّلت في ظهور ازدواج أو ثنائية بين العصر ، باتجاهاته وقيمه من ناحية ، وبين العمل الفني ، وهو نتاج للعصر ومرآة له ، من ناحية أخرى . وقد أكَّد جورج بوس على أن هذه الطريقة في التفكير مضطربة وغير متَّسقة من بدايتها ؛ ذلك لأن الأعمال الفنية ليست تعبيرًا عن عصر أو عصور مُعيَّنة ، وإنَّما هي تساعد على صنع العصر وإعادة صياغته من أجل رؤى جديدة . فإذا كان بعض النقاد ينادي بأنه لا يمكن فهم الأعمال الفنية وتذوُّقها واستيعابها بدون التعرُّف على خصائص عصرها وملامحه المتميِّزة ، فإنه من باب أولى لا يمكن التعرُّف على عصر ما دون دراسة أعماله الفنية وتحليلها نقديًا . وهذه الملاحظة ذاتها تصدق على أي عصر ؛ ذلك لأن العصر إنما هو محصلة كل أوجه نشاط البشر الذين يعيشون في إطاره . والعلاقة بين الفن والمجتمع علاقة عضوية تنهض على عنصري التأثير والتأثُّر المتبادلين ، ولذلك تشبيه الفن بالمرآة تشبيه مضلِّل ؛ لأن المرآة إنما هي ازدواج للأشياء التي تنعكس عليها ولا تؤثر فيها ولا تتأثَّر بها . أما الأفكار والقيم والمشاعر والأحاسيس والخواطر والهواجس والآلام والآمال ، فلا تظهر في مرآة العمل الأدبي وإنما تندمج فيه وتتفاعل معه بل وتتوحد معه تمامًا .

هنا تبرز وحدانيَّة العمل الأدبي وتفرُّده وخصوصيته ، حتى لو تناول وجسَّد مضامين وردت في أعمال أخرى ؛ لأنه ليس بمرآة تعكس نفس الأشياء التي تعكسها الأعمال الأخرى . ذلك أن كل العناصر الداخلة في بوتقة العمل ، تُعاد صياغتها وإنتاجها بحيث تصبح جديدة تمامًا من خلال الشَّكل الفني والحياة الداخليَّة الخاصة به ، ولذلك فإن معتقدات المجتمع الذي يعيش فيه الفنان وقيمه ، تكتسب معنى ودلالة وقوة تعبيرية ، تفتقر إليها وهي

خارج مجال الفن ، لأن المعتقدات والقيم والأعراف والتَّقاليد ، والتوجُّهات الاجتماعية ، والسلوكيات اليومية الشخصية ، والمنظومات الثقافية ، تخرج من بيئتها الاجتماعية المعتادة ، لتدخل في سياق فريد مختلف ، هو سياق الإبداع الفني والأدبي . ولا بدَّ أن تصبح هذه المعطيات مختلفة بدورها . وبالتالي لا يمكن اعتبار العمل مجرَّد مرآة ، بل هو أشبه بنسيج أو كائن عضوي ، أو منظومة فريدة لعناصر تربط بينها علاقات وتفاعلات متبادلة . وكثيرًا ما تكون أعمال سطحيَّة وضئيلة القيمة الفكريَّة والفنية ، أكثر قدرة على القيام بدور المرآة العاكسة من أعمال أخرى أكثر نضجًا فنيًا وأعمق بصيرة فكرية . وكثيرًا ما يتمكن الفنان الكبير ، بفضل جرأته التخيليَّة وبصيرته الثاقبة ، من تجاوز قيم عصره واستشراف آفاق جديدة ؛ إذ إن الأنماط الاجتماعية السائدة أو المحتملة لا يمكن أن تكون معيارًا للقيمة الجمالية .

ولم تتبلور النظريَّة السوسيولوجية إلا باجتهادات جورج لوكاتش Georg Lucàcs ولوسيان غولدمان وغيرهما من المفكِّرين والفلاسفة والنُّقاد الذين استفادوا من النظريات الأدبية الحديثة وفي مقدمتها البنيويَّة التوليديَّة . فقد سعوا إلى تأسيس ما عرف بعلم اجتماع الأدب الذي لم يصدر عن فراغ ، حيث سبقه الكثير من الكتب والأبحاث والدِّراسات التي حاولت أن تقنن العملية الإبداعية ومدى تأثيرها في المجتمع وتأثرها به . وكان تطوير لوسيان غولدمان لما أنجزه جورج لوكاتش في نقده للرواية وتأريخه لها ، تعميقًا لهذا التَّيار السوسيولوجي الذي يربط ربطًا عضويًا بين العملية الإبداعية والظاهرة الاجتماعية في مختلف تجلياتها وتطوُّراتها .

وقد كان كتاب غولدمان « الإله الخفي » الذي صدر عام ١٩٥٥ من أهم العلامات على هذا الطَّريق ، وفيه قدم دراسة عن الرؤية التَّراجيدية عند كل من باسكال وراسين . ومثل كل الكتب الرائدة ، أثار جدلاً عميقًا إذ رأى

البعض أنه ينتمي إلى الفلسفة ويبتعد عن الأدب ، ورأى آخرون أنه ينتمي إلى علم الاجتماع الإنساني والمعرفي ، في حين رآه آخرون أنَّه يمثل لأول مرة مرجعًا في علم الاجتماع الأدبي . فقد بدأ غولدمان فيلسوفًا ، لكنه انتهى باحثًا في علم الاجتماع ومتطورًا به صوب الأدب لدراسة الإبداع الأدبي في محاولة رائدة للوقوف على الحقائق التي تتحكَّم فيه وتؤثر في مساراته ، تمامًا كما يفعل الباحث الاجتماعي في تتبُّعه للظواهر الاجتماعية بطريق الاستقصاء الميداني وجمع المعلومات ورصد المسارات ، بهدف التحليل والتقطير ورسم الخريطة الاجتماعيَّة اللازمة لذلك . ومن الواضح أن غولدمان استطاع - إلى حدٍّ كبير - أن يظهر سذاجة نظرية الأدب كمرآة عاكسة للمجتمع عندما أثبت أن الحيوية التي تنطوي عليها الظواهر الاجتماعية ، لا تنفصل عن الحيوية التي تكمن في الأعمال الأدبية التي تمزجها بالبُعد الجمالي ، فتصبح إضافة إلى هذه الظواهر ، ورؤية جديدة ثاقبة إلى المجتمع ، وليست مجرد مرآة أو انعكاس له .

ولا بد أن نسجل للفيلسوف والناقد المجري جورج لوكاتش ريادته التي أنهى بها الثنائية المفتعلة بين الأدب والمجتمع . فمنذ عام ١٩٢٣ عندما ظهر كتابه « التاريخ والوعي الطَّبقي » ، بدأ ريادته مُزوَّدًا برؤية ثاقبة تحدد له الاتجاه الإيجابي المؤثر ، وتوجه اجتهاده النقدي صوب هدفين اثنين : أن يكشف أولاً عن أن عمليتي الإنتاج الأدبي والأيديولوجي هما جزء لا يتجزأ من العملية الاجتماعية العامَّة ، وأن يشير ثانيًا إلى المهام الإنسانيَّة التي يتحتَّم على المجتمع الحديث أن ينهض بها ، والتي تتمثل في نبذ واستئصال مجتمع قديم ظالم ، ورفض ثقافته العقيمة المُجدبة ، وبناء مجتمع آخر لا يرزح تحت وطأة الظُّلم الطبقي ، وتمهيد الطريق لإنسانية جديدة ، تصبح فيها العلاقات بين الإنسان والطبيعة ، بين الفن والعلم ، بين الحرية الذاتية والضَّرورة

الاجتماعيَّة ، خصبة ومثمرة ، حيث يندفع الناس في ظلها الحضاري إلى الإنتاج العام في حب و وعي ، وحيث يكشف الفن والأدب عن كل الطاقات الإبداعية الخلاقة ، إذ لا يوجد من يجرؤ على القول بأن هذه الأهداف الاستراتيجية للمجتمع المتحضِّر تتعارض مع الأهداف التي نادى بها الأدباء عبر العصور بل وسعوا إلى تحقيقها .

ولقد أصدر لوكاتش بعد ذلك ثلاثة كتب أخرى مهمة باللغة الألمانية ، طبق فيها منهجه السوسيولوجي الجديد : « الأدب الألماني في عصر الإمبريالية » ١٩٤٦ ، و « غيته وعصره » ١٩٤٧ ، و « هيغل في شبابه » ١٩٤٨ ، فضلاً عن دراسات نقدية وسوسيولوجية ضمها في كتاب عرف باسم « دراسات في الواقعيَّة الأوربيَّة » ، وفيه تعرض لنظرية الرِّواية من خلال تحليله للأعمال الأدبية العظمى التي جسَّدت أزمة العصر الذي حدَّده بالنصف الثاني من القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين ، أو ما أسماه بأزمة السَّنوات المائة الأخيرة . فقد رصد مظاهر التَّشويه العنيف الذي أصاب الحياة الإنسانية تحت وطأة الرأسماليَّة . وكان توجهه السوسيولوجي من النُّضج بحيث لم يكن يكتفي بالكشف عن التوترات الاجتماعية التي أعلت من قدر أعمال روائية مثل تلك التي قدمها بلزاك ، وستندال ، وزولا ، وتولستوي وغيرهم ، بل لم يكتف بالكشف عن منظومة أو سيمفونيَّة الاحتجاج التي تضمنها هذا التراث الإنساني العظيم ضد الرأسماليَّة فحسب ، بل كان يهدف – وربما في المقام الأول – إلى أن يصوغ على أساس تفاعل هؤلاء الكتاب الكبار مع الجوهر الإنساني ، مبادئ وقيم حكم جمالي موضوعي لا يتأتى إلا بوحي من الأعمال الأدبية العظيمة . فهو لا ينظر إلى الفن بصفة عامة والأدب بصفة خاصَّة على أنه مُجرَّد شهادة تاريخية أو وثيقة اجتماعيَّة ؛ لأنه يبحث في الفن أو الأدب عن شخصيته الجمالية ووظيفته

الفنية التي تنهض بدور مؤثر في جدليات الحياة .

ولعل من أهم إنجازات المنهج السوسيولوجي عند جورج لوكاتش أنه كشف زيف الاتِّهام الشائع في زمنه ضد المنهج العلمي على أنه يحط من قدر الروح ، ذلك أن القيم الروحية والتطلُّعات الإنسانيَّة لا تظل - في ضوء النظرية السوسيولوجيَّة - أسيرة لسطوة العالم المزيف الموهوم العقيم الذي دأب المثاليون على التغني به بلا أي مبرر علمي أو عقلاني أو حضاري ، بل يظهرها « لوكاتش » في دلالتها الإيجابية والمؤثرة والكاملة ، كوظائف للإنسان الناضج المتكامل ، في علاقاته الكلية ، مع الحقائق الحيَّة والظواهر الاجتماعية . إن النقد الذي يستضيء بالمنهج العلمي ، يظهر كيف يبلور الأدب العظيم الاتجاهات الاجتماعيَّة المتعدِّدة ، وكيف يكثف وعي البشر بالعالم الذي يعيشون فيه ، وكيف يلمُّ أشتاتهم كي يسهموا بشكل أكثر نضجًا واكتمالاً في بناء المجتمع الحضاري المنشود . ولا يسمح « لوكاتش » بإسدال ستار حديدي وهمي بين الروح والمادة ، بين الفرد والمجتمع ، بين الماضي والحاضر ، بل يلحُّ على رؤية الماضي في الحاضر ، وصياغة قيم أدبية وجمالية جديدة تثري أشكال الحياة الجديدة وتوسع من آفاقها الفكريَّة والإبداعيَّة والإنسانية .

ويؤكد جورج لوكاتش أن الأدب إذا تخلى عن وظائفه الفنيَّة وقيمه الجماليَّة ، فإنه يفقد جدواه الاجتماعية التي لا يستطيع أي نشاط إنساني آخر أن يحققها . فليس هناك أي تعارُض بين علم الجمال وعلم الاجتماع ، ذلك أن القيمة الجمالية لا يمكن أن تتحقق إلا إذا تجسَّدت في ظاهرة اجتماعيَّة يلمسها الناس في حياتهم اليومية . كما نجد في كتابات « لوكاتش » محاولة قويَّة ومثيرة لمعالجة مشكلات العلاقة بين الشَّكل والمضمون ، وعلاقات التفاعل أو التضاد بين النظريات الواقعية والطَّبيعيَّة والرومانسية ، والعلاقة بين

الخاص والعام ، بين الجزء والكل ، بين المقاصد الواعية للكاتب المبدع ، وعمله بعد أن اكتمل إبداعه .

وهذه النظرية السُّوسيولوجيَّة الجماليَّة الشاملة لا تجعل الناقد - في نظر لوكاتش - مجرد مُعلم أو مجرد مفسِّر ذاتي للعمل الأدبي ، بل مفكرًا حميم الصِّلة بالفنان من أجل تفسير مصير الإنسان . إن الناقد هو المفسِّر للاستبصارات ، والمحلل للتجليات ، والمقنن للتَّضمينات الكلية لعمل الأديب .

إن المنهج العلمي النقدي ، بشقَّيه السوسيولوجي والجمالي ، يبحث عن الجذور الماديَّة الملموسة لكل ظاهرة سواء أ كانت اجتماعية أم أدبيَّة ، ويرقبها في علاقاتها وحركتها التاريخيَّة . وهو يبلور قوانين هذه الحركة ، ويكشف عن تطوُّراتها عبر مراحلها المختلفة ، نازعًا عن كل ظاهرة ما يحيط بها من غلاف عاطفي مجرَّد ، وغشاء صوفي وغير عقلاني ، حتى يدفع بها إلى ضوء الفهم الباهر . وهي عملية ليست سهلة ؛ لأنه في المراحل الأولى لأي تغير يتشبَّث الناس بتلابيب الماضي ، وكلُّهم أسف وحسرة على أحلام شعريَّة ضاعت تحت عجلة الزمن ، لكنهم لا يدركون أنهم في المراحل التالية سوف يكتشفون كم هي أكثر أصالة ، وأنضج إنسانيَّة ، وأعمق شاعريَّة ، أن يقبلوا الحقيقة بكل صلابتها التي لا تلين وأن يعملوا طبقًا لها . ذلك أن من أهم وظائف الأدب أن يجعل الإنسان يقف على أرض صلبة بأقدام راسخة ، لا أن يحمله الوهم الكاذب ليطير بين السُّحب .

والمعيار النقدي الأساسي عند لوكاتش هو ما يسميه بالنَّموذج الذي يتَّخذ منه منظومة فكرية وفنية ، وتنطوي بطريقة عضوية على العناصر العامَّة والخاصة معًا في كل من الشخصيات والمواقف والأحداث التي تنهض عليها الرواية . وهذا النموذج ليس مجرد معدل أو متوسط حسابي لنوعيته أو جنسه أو كيفيته ، وليس مجرد وجوده الفردي ، مهما يكن تصوره عميقًا ، بل هو

نموذج ؛ لأنه يتضمَّن كل العناصر الحاسمة ، وكل العوامل الجوهريَّة ، الإنسانية والاجتماعية ، الخاصة والعامة ، في أوج تطورها وارتقائها ، وفي أقصى تفتح للإمكانات والطاقات الكامنة فيها ، وفي أعلى تمثيل لأطرافها المتباعدة . إن ما يجعل النموذج نموذجًا هو قدرته على التَّجسيد الحي الصادق لقمة وأبعاد وأعماق البشر والعصر . ولذلك فإن الأدب السوسيولوجي العظيم ، يصف الإنسان والمجتمع ، ككيانات كاملة ، بدلاً من أن يعرض فقط مجرد مظهر أو آخر من مظاهرها .

وتؤكد النظرية السوسيولوجيَّة أن الفن مهما سار وراء الاتجاه الجمالي الخالص ، فإنه سيظل مشبعًا بالمشكلات الاجتماعية والأخلاقيَّة ، ولذلك حاولت أن تحلَّ المعادلة الصعبة بالجمع بين اتجاهين متعارضين فيما بينهما : الاتجاه الذي يحرص على تصوير الكيان البيولوجي للإنسان ، والمظاهر الفسيولوجيَّة لحفظ النفس والنوع ، وهو الذي يسود روايات إميل زولا ومدرسته ، والاتجاه الآخر الذي يتسامى بالإنسان إلى مُجرَّد عمليات ذهنية وسيكولوجية خالصة .

ذلك أن كلا هذين الاتجاهين لم يستطع أن يبلور صورة مكتملة للإنسان ، ولم يستطع أن يجسِّد كافَّة العناصر المتفاعلة داخل الشخصية الإنسانية . ويوضِّح لوكاتش أن الكاتب لا يستطيع أن يقدم صورة حية لهذه الشَّخصية إلا إذا اتجه إلى خلق نماذج يرى فيها البشر أنفسهم ، ليس كما هم ولكن كما يجب أن يكونوا من خلال التسلُّح بوعي جديد وعميق وشامل . وهذه النَّمذجة تجسِّد العلاقة العضوية التي لا يمكن فصمها بين الإنسان من حيث هو فرد متميِّز ، والإنسان من حيث هو كائن اجتماعي وعضو في مجتمع معين .

وقد عقد لوسيان غولدمان لواء السوسيولوجيا الأدبية والبنيويَّة التوليديَّة لجورج لوكاتش ، مؤكدًا بأسلوب تطبيقي أن النظريات الأدبية عبارة عن

سلسلة مُتَّصلة الحلقات التي يمكن أن تكون متتابعة أو متعاصرة ، ويستحيل أن توضع في « خانات » منفصلة . فقد أكد غولدمان في كتاباته عن علم اجتماع الأدب وإشكالياته المنهجيَّة أن لوكاتش رسخ تحولاً راديكاليًا في مناهج علم الاجتماع الأدبي ، بعد أن كانت كل الدراسات السابقة على هذا التحوُّل ، مشغولة ، ولا زالت ، بمضمون الأعمال الأدبية من ناحية ، وبالعلاقة بين هذا المضمون والوعي الجماعي من ناحية أخرى . أي أنَّها شغلت بالأساليب التي يفكر بها البشر ، ويسلكون تبعًا لها في حياتهم اليومية . ولما كانت هذه هي نقطة الارتكاز في تلك الدِّراسات النقديَّة فإنها اعتقدت أن العلاقة بين مضمون الأعمال الأدبية ومضمون الوعي الجماعي هي الأكثر أهمية ، وأن علم الاجتماع الأدبي يصبح أعمق تأثيرًا بالقدر الذي يكشف فيه دارس هذه الأعمال عن ضآلة خياله الخلاق ، بحيث يقنع هذا الدارس أو الناقد بتقديم نوع من التحليل أو العرض القاصر . ولذلك يؤكد غولدمان أن هذا النوع من البحث أو النَّقد لا بد أن يدمر ، بهذا المنهج المخل المُبتسر وحدة العمل الأدبي ، إذ إنه يشرع في التوجُّه إلى العمل بصفته محض نسخة من الواقع العملي والحياة اليومية . إن هذا النوع من السوسيولوجيا الأدبية ، يثبت أنها أكثر جدوى عندما تكون الأعمال الأدبية المدروسة هزيلة في جودتها ، لدرجة أن ما يتم البحث عنه في هذه الأعمال هو طابعها الوثائقي وليست خصائصها الأدبية والفنية .

وكانت البنيويَّة التوليديَّة بمثابة الطاقة الفكرية والفنية التي جعلت غولدمان ينطلق بعلم الاجتماع البنيوي التوليدي من خمس فرضيات جمعت بين البنيوية والسوسيولوجية في منظومة نقديَّة تحلل المضمون الاجتماعي في ضوء الشَّكل الفني الذي تتبلور بنيته من خلال التحليل الذي يساعد المتلقي على تكوين رؤية خاصَّة به للعالم والمجتمع والحياة . فالمعنى لا ينفصل أبدًا عن

المبنى سواء أكان اجتماعيّا أم جماليّا أم سيكولوجيّا أم عقليّا . . . إلخ . والواقع الإنساني برمَّته لا يمكن إدراكه إلا من خلال بنى أو أبنية عقلية . وهو المفهوم الذي ورد في الفرضية الأولى التي تؤكد أن العلاقة بين حياة المجتمع والخلق الأدبي لا تتّصل بمضمون هذين القطاعين من الواقع الإنساني عمومًا ، وإنما تتصل بالأبنية العقلية أساسًا وتتبلور من خلالها . وهو ما يسميه غولدمان بالمقولات أو المفاهيم التي تشكّل الوعي الحياتي لمجموعة اجتماعية بعينها ، وبالعالم التخيلي الذي يخلقه الأديب .

وفي الفرضية الثانية يوضح غولدمان أن هذه البنية العقلية هي أساس الحياة الإنسانيّة والاجتماعية بكل تجلياتها المادية والفكرية والإبداعية . ونظرًا لشموليتها ورسوخها فإن تجربة الفرد الواحد أقصر وأضيق من أن تخلق هذه البنية التي هي بطبيعتها نتيجة نشاط مشترك لعدد ضخم من الأفراد الذين يتواجدون في موقف متماثل ، ويشكلون مجموعة اجتماعيّة متميزة ، تعيش لفترة طويلة ، وبطريقة مركزة ، سلسلة من القضايا والمشكلات المشتركة ، وتسعى إلى إيجاد حل دال لها . وهذا يعني أن الأبنية العقلية التي هي بدورها أبنية المقولات الدالة ، ليست ظواهر فردية وإنما هي ظواهر اجتماعية ، خاصّة عند التعامل معها من منظور أكثر تجريدًا ، منظور يثبت أن الفرد - في حدّ ذاته - لايستطيع أن يمتلك مثل هذه البنية العقلية كظاهرة اجتماعية ، بل هو مجرّد وحدة أو عنصر من العناصر المشكلة لهذه الظاهرة .

ثم ينتقل غولدمان في فرضيته الثالثة إلى العلاقة بين بنية وعي المجموعة الاجتماعية وعالم العمل الأدبي ، فيوضح أنها توجد تماثلاً دقيقًا ينطوي على علاقة دالة بسيطة . ولذلك يحدث في أغلب الأحايين أن تتماثل محتويات ومضامين متغايرة الخواص والسمات تمامًا ، بل محتويات متعارضة تعاد صياغتها وإنتاجها من خلال علاقة شاملة على مستوى أبنية المقولات . هنا يتبدى العالم الخيالي البعيد بطبيعته عن أيَّة تجربة متعينة ، مثلما يحدث في

الحكاية الخرافية ، متماثلاً في بنيته مع تجربة مجموعة اجتماعيّة بعينها ، أو مرتبطًا ، على أقل تقدير ، بهذه التجربة ارتباطًا دالا . وبذلك ينفي غولدمان أي تعارض في وجود علاقة محكمة بين الخلق الأدبي والواقع الاجتماعي التاريخي من ناحية ، قوة الخلق التخيلي من ناحية أخرى . ولا يمكن إدراك المعنى الحقيقي والشامل والدال سواء للخلق الأدبي أو الواقع الاجتماعي التاريخي أو الأثر الفعال الملموس للخلق التخيلي خارج إطار هذه العلاقة المحكمة .

وهذه الفرضية تؤدي بدورها إلى الفرضية الرابعة التي تقدم منظورًا جديدًا لنقد ودراسة قمم الخلق الأدبي وروائعه . فهي في نظرها ليست أعمالاً عاديَّة أو نمطيَّة أو مألوفة أو متوقعة أو مصطنعة في سلسلة مُتَّصلة ، بل هي قمم أو طفرات أو قوى دفع جديدة تنتقل بالوعي الإنساني في رؤيته للعالم إلى آفاق أبعد ومستويات أعلى . يضاف إلى ذلك ، أن أبنية المقولات التي يدرسها علم الاجتماعي الأدبي هي - على وجه التحديد - الأبنية التي تعطي الوحدة العضويَّة والبنيوية للعمل الأدبي ، بمعنى أنها أحد العنصرين الأساسيين للخاصية الجماليَّة المميزة للعمل ، كما أنها تمثِّل الطبيعة الأدبية الحقة للعمل الأدبي .

ويرفض غولدمان في فرضيته الخامسة والأخيرة المنظور السيكولوجي الذي يحصر أبنية المقولات في التصنيفات المجردة للوعي أو اللاوعي بالمفهوم الفرويدي لهذه الفرضية . ذلك أن هذه الأبنية هي التي تحكم الوعي الجماعي والتي تتحوّل إلى عالم تخيلي يخلقه الفنان . عالم لا ينهض على افتراض عملية كَبت مسبق ، أو عمليات غير واعية ، شبيهة من بعض الزَّوايا ، بتلك العمليات التي تحكم أبنية الأعصاب والعضلات ، وتحدد الخاصية المميزة لإيحاءات البشر وحركاتهم . وهذا هو السَّبب في أن الكشف عن هذه الأبنية ،

وبالتالي إدراك العمل الأدبي ، لا يمكن أن يتم بدراسة شكلية خاصة ، أو بدراسة تحلل المقاصد الواعية للأديب ، أو تهتم بسيكولوجية اللاوعي وشطحاته ، وإنما يتم هذا الكشف ، فحسب ، بالنمط البنيوي الاجتماعي من البحث النقدي .

ويترتَّب على هذه الفرضيات ، أن كل دراسة نقدية يجب أن تبدأ بتشريح العمل الأدبي باعتباره مركبًا من استجابات دالة ، تفسر بنيتها معظم العناصر الجزئية والفرعية التي يواجهها الناقد . ولذلك يحتم علم الاجتماع الأدبي على الناقد أو الباحث أن يسعى ، منذ البداية ، كي يفهم العمل الذي يدرسه ، إلى أن يكتشف بنية تفسر عمليًا النَّص ككل ، كما يجب عليه بالتالي ، أن يدور في إطار قاعدة أساسيَّة واحدة تشكل محورًا لمنظوره النقدي . إن عليه أن يفسر النص ككل دون أن يضيف إليه شيئًا ، مما يعني أيضًا أن عليه أن يشرح ويفسر تشكل هذا النَّص أو تولده ، بأن يحاول أن يظهر الكيفية والمعيار اللذين تتشكل بهما خاصية وظيفية لبنية العمل الأدبي ، أي أن عليه أن يظهر المدى الذي تؤسس به البنية حالة دالَّة من حالات السُّلوك ، لذات فردية أو جماعية في موقف راهن ، ويترتب على هذا المنهج نتائج متعدِّدة ، تتعدَّل معها جذريًا ، المناهج التقليدية لدراسة الحقائق الإنسانية بصفة عامَّة ، والحقائق الأدبية بصفة خاصة .

إن فهم النص ، باختصار ، مشكلة تتَّصل بالتلاحم الداخلي للنص . وهو مشكلة لن تحلَّ إلا بافتراض أن النص ، كل النص وليس أي شيء سواه ، هو ما يجب أن يؤخذ أخذًا حرفيًا ، وأن على الناقد أن يبحث ، في داخله عن بنية دالَّة شاملة . أما الشرح فإنه مشكلة تتصل بالبحث عن ذات فرديَّة أو جماعيَّة ، وإن كان غولدمان يعتقد أن النقاد لا يواجهون في الأعمال الثقافية والفنية والأدبية إلا ذاتًا جماعية . كما أن الفهم والشَّرح ليسا عمليتين عقليتين

مختلفتين ، بل هما عمليَّة واحدة ترتبط بزوايا مختلفة للنَّظر . وإذا كان الفهم هو الكشف عن بنية دالة متأصلة في العمل الأدبي ، فإن الشرح هو إدماج هذه البنية كعنصر مكون في بنية شاملة ، لا يستكشفها الناقد في تفاصيلها ، بل يستكشفها بالقدر الذي يعينه ، فحسب ، على أن يتفهَّم العمل الذي يدرسه . إن المهم هو أن تؤخذ البنية المحيطة باعتبارها موضوعًا للشرح والفهم . عندئذ ينقلب ما كان شرحًا ليصبح فهمًا ، مما يحتِّم على الناقد في مرحلة الشَّرح أن يتَّصل ببنية جديدة أوسع وهكذا . وهو ما نتناوله بالدِّراسة والتحليل في الفصل الذي يدور حول النَّظرية البنيويَّة .

السِّياقيَّة

Contextualism

النظرية السياقية تكاد تكون قديمة قدم النقد الأدبي والفني نفسه ؛ فمعظم الأعمال الأدبيَّة والفنِّية تصدر عن خلفية اجتماعية معيَّنة ، بل وتتحرك أمامها في علاقة لا يمكن إنكارها ؛ فهي تجسِّد معتقدات حضارة الفنان ورموزها ، وتعكس خصائص العصر الذي تنتمي إليه . وقد ظلَّت هذه الأعمال ، منذ أيام الإغريق ، تدرس في ضوء صلتها بالمجتمع ، أي في سياقها الاجتماعي . كذلك فإن حياة الفنان ، سواءٍ في الأدب أو الفنون البصرية ، أصبحت موضوع اهتمام الدارسين والنُّقاد منذ القرن السادس عشر حتى تبلور في النَّص الثاني من القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين فيما عرف بالنظرية السَّيكولوجية التي اهتمت بالسياق النفسي الذي أبدع الفنان عمله من خلاله . أما تحليل السِّياق التاريخي للإبداع الأدبي فقد ظهر منذ بداية القرن الثامن عشر .

أي أن النظرية السياقية جمعت في طياتها النظرية السوسيولوجية والنظرية السيكولوجية والنَّظرية التاريخية ، وهذه ظاهرة طبيعية في مجال النظريات الأدبيَّة التي تتداخل في بعضها بعضًا بحيث تشكل في النِّهاية نسيجًا عضويًا ومتلاحمًا ؛ ليبلور الأبعاد والأعماق التي تتجدد باستمرار ، ويصعب حصرها في ميدان الإبداع الأدبي ، بل إن سياق العمل الأدبي الواحد يمكن أن تمتزج به سياقات تاريخية واجتماعية ونفسيَّة دون أن يحدث نشاز أو تنافر بين

هذا وذاك . وتنهض النَّظريَّة السياقيّة على أن سياق العمل الفني يشمل الظروف التي ظهر فيها العمل ، وتأثيراته في المجتمع ، فالعلاقة بين المجتمع والعمل الأدبي أو الفني علاقة تأثير وتأثر متبادلين من خلال عمليات جدل لا يتوقَّف . ذلك أن سياق العمل يشمل بوجه عام جميع العلاقات المتبادلة بين العمل وبين الأشياء الأخرى ، باستثناء حياته الجمالية ؛ لأن الإدراك الجمالي يتركَّز على العمل في حد ذاته ، وبصرف النظر عن أية اعتبارات أخرى . لكن أحدًا لا يُنكر أن العمل خرج من سياق معين ولم يصدر عن فراغ ، فقد ابتدعه إنسان له سمات نفسية معيَّنة ، وعاش في مجتمع لا بد أن نُظمه وقيمه أثَّرت في تفكيره وكيانه ، وكانت له انتماءات سياسية واقتصادية وطبقيَّة وعنصريَّة في سياق تاريخي له خصائصه المميزة . وهذه المؤثرات التي أبدع الفنان عمله في ظلها ، تتبلور في أشكال جميلة وممتعة ومؤثِّرة بدورها في الحياة الشخصية والاجتماعية للمتلقين ، بمجرد نشر هذه الأعمال أو عرضها .

وتفيد النَّظريَّة السياقية أيضًا من النظرية الأخلاقية ، على أساس أن لكل عمل تأثيرًا أخلاقيًا معينًا ، حتى ولو لم يكن الأديب يقصده . وهو ما أكَّده أدباء وفنانون ونقاد بطول المسافة الممتدة بين أفلاطون وتولستوي ، أي على مدى ما يقرب من أربعة وعشرين قرنًا . فمن الممكن استخدام الفن لأغراض الإصلاح الاجتماعي والأخلاقي ؛ لأنه يملك وسائل وأساليب لا يمكن حصرها ، لتغيير تفكير جمهوره وتطوير اتجاهاته نحو آفاق جديدة . وهي كلُّها قضايا أدبية ونقدية شغلت عددًا كبيرًا من الدارسين والنقاد ، خاصة في القرنين التاسع عشر والعشرين ، من أمثال رينيه ويليك وأوستن وارين في كتابيهما « نظريَّة الأدب » ١٩٤٩ ، وإدموند ويلسون في دراسته « التَّفسير التاريخي للأدب » التي نشرت عام ١٩٤١ ضمن مجموعة دراسات مستفيضة في هذا الموضوع ، جمعها وحرَّرها ونشرها دونالد أ. ستوفر في كتاب بعنوان

« مقصد الناقد » عام ١٩٤١ .

وكان تبلور النظريّة السياقيّة في الساحة الأدبيّة والنقدية ، أبرز تطور في تاريخ النّقد الأدبي منذ منتصف القرن التاسع عشر ؛ لأنها لم تقتصر على حدود خاصّة بها ، بل سرت بمرونة وشموليّة فائقة في النّظريات الأدبيّة الأخرى ، القديمة والمعاصرة على السواء . وقد تمكّن السّياقيون عن طريق استخدام مفاهيم وأساليب جديدة في التّحليل ، من الإتيان بقدر ضخم من المعلومات عن الفن ، وطبّقوا مناهجهم على الفن الكلاسيكي ، فضلا عن المعاصر ، وألقوا الضوء التحليلي الفاحص على خصائص و وقائع لم يسمع بها أحد من قبل . ففي الماضي كان الفن يعد نتاجًا للجنون أو الإلهام الذي يجعل من الفنان حالة خاصة جدًّا تصل إلى حد الشذوذ والغرابة ، وهو ما نأى بالفن عن الدراسة الواقعية العقلانية . أما النقاد السّياقيون فيعتبرون الفن ظاهرة تجريبية ، مثلها في ذلك مثل ظواهر الحياة الأخرى ، وبالتالي يمكن دراسته كما تدرس الظّواهر الفيزيائية أو التاريخ الطبيعي أو النشاط الاقتصادي أو التجمعات البشرية . ويدل الإنجاز الذي حققته دراساتهم وأبحاثهم على اتّساق نظريتهم وقوة منطقهم . ولذلك اعتبر الدارسون والنقاد أن النقد السياقي بطول النصف الثاني من القرن التاسع عشر والنّصف الأوّل من القرن العشرين ، أحد أعظم الإنجازات العقلية والعلمية ، لدرجة أن بعضهم يعتبر النظريّة السياقيّة هي التربة الخصبة التي ترعرعت فيها كل من النظرية الواقعيّة والنظرية الطبيعيّة .

وكانت النظرية السّياقية من أقوى مفاهيم وأفكار القرن التاسع عشر رسوخًا وأعمقها تأثيرًا ، نظرًا لأساسها العلمي والمنطقي المتين . ذلك أن كلّ المعطيات الطبيعيّة والإنسانية ، بما فيها الأعمال الأدبية والفنية ، لا يمكن إدراكها أو فهمها أو تقييمها منعزلة عن السياق الذي وجدت فيه أو الذي

تتحرّك من خلاله . وإنما يتحتّم القيام بهذه المهمة من خلال دراسة أسبابها ونتائجها وعلاقاتها المتبادلة . هذه النظرية الغنية الحافلة بالنتائج والتداعيات ، شكّلت قوة دفع كبيرة للبحث في ميادين علمية ومعرفية عديدة ، كان ميدان النقد الأدبي في مقدّمتها . وكان القرن التاسع عشر بصفة عامة ذا اتجاه تاريخي ، وكثير من علمائه ومفكّريه ونقاده البارزين كانوا يرجعون في دراستهم لأيَّة ظاهرة إلى جذورها وأصولها الأولى . وكانوا يؤمنون بأن الخلافات الفكريَّة والفلسفية والأدبية والفنية التي تصل في أحايين كثيرة إلى حد المناقشات البيزنطية ، يمكن أن تتلاشى أو على الأقل تفقد كثيرًا من حِدَّتها وعصبيَّتها ، إذا ما تسلَّحت بالمنهج العلمي .

وكان السبب في ازدهار النظرية السياقيَّة في ميدان النقد الأدبي ، رغبة كثير من مفكّري القرن التاسع عشر ونقاده في أن يجعلوا النقد علميّا بمعنى الكلمة ، وذلك لسببين : الأول أنهم كانوا معجبين بدقّة العلوم الطبيعية ويقينها . وكانت النظرية المسماة بالوضعية ، تشيد بالعلم بصفته أعظم إنجازات العقل الإنساني وأكثرها اتساقًا . والسَّبب الثاني أنهم كانوا رافضين للأحكام النقدية المغرقة في الذاتية والانطباعية ، وهي الذاتية التي بدت ميئوسًا منها وفاقدة لأية دلالة علمية أو منطقية . كما أذهلتهم الخلافات والخصومات التي لا تنتهي بين النُّقاد ، ولو أمكن دراسة الفن علميّا ، أي سياقيّا ، فإنه يمكن بذلك أن يصبح التحليل أو التقويم علميّا بدوره ، ذلك أن الشَّطحات النَّقدية المتطرّفة والمناقشات الانطباعية البيزنطية لا يمكن أن تصمد في وجه المبررات العلمية و المنطقيَّة .

وتؤكّد النظرية السياقية على أن القرن التاسع عشر نفسه ، كان أكبر دليل مادي ملموس على كونه سياقًا أو منظومة أو بوتقة انصهرت فيها العلوم الاجتماعيَّة ، ليتبلور منها علم الاجتماع والأنثروبولوجيا والاقتصاد وعلم

النَّفس ، وهي علوم أدَّت بعد ذلك إلى ظهور نظريات أدبية ونقدية تتَّخذ من مناهجها ، مجموعة من المعايير العلمية التي تمكِّنها من تحليل الأعمال الأدبيَّة والفنية تحت أضواء جديدة ومن زوايا مستحدثة . وتمكَّنت هذه العلوم من دراسة أبعاد السُّلوك الفردي والجمعي بطريقة علمية ، وحقَّقت إنجازات ضخمة في بعض الأحايين ، خاصَّة في دراستها للعمليات العقلية والنَّفسية التي كانت تعتبر غامضة ومبهمة ، وظواهر أخرى كالدين بصفته سياقًا اجتماعيًا كانت تعدُّ مُحرَّمة . ولم تكن دراسة الأدب والفن استثناء من هذه القاعدة ، خاصَّة أن هذه العمليات العقلية والنفسية والظواهر الروحية والاجتماعية ، تشكل مضمونًا رئيسيًا في أعماله ، ولا يكاد عمل أدبي يخلو منها . ولذلك فهي تصبح مادة علمية طيِّعة ومتبلورة ومقنَّنة رهن إشارة الأديب .

ولا تكتفي النَّظرية السِّياقية باستيعاب كل تلك النظريات التي سبق ذكرها ، بل تمتدُّ لتشمل الماركسية أيضًا ، وكان كارل ماركس من الرُّواد الذين طوَّروا النَّقد السياقي بوجه عام ، فهو من أعمدة النظرية السياقية عندما اتَّجه إلى دراسة جميع النظم في المجتمع ، ومنها الفن والأدب ، بطريقة علميَّة . فالمجتمع في مفهومه ، ليس وحدات منفصلة أو مجموعة متباينة من النُّظم كالحكومة ، والبرلمان ، والتعليم ، والاقتصاد ، والدين ، والفن . .إلخ ، بل إن هذه كلها وغيرها تُشكِّل منظومة متكاملة من القيم أو السِّياق ، أو الأيديولوجية . من هنا كان كل مجتمع يتسم بأشكال معيَّنة من التنظيم الحكومي أو العائلي أو التعليمي أو القضائي ، وبأساليب خاصَّة من التعبير الأدبي والفني والثَّقافي . فكل هذه الأنشطة والمناهج تندرج في سياق واضح ، ومعقول ، ومُعترف به ؛ لأنه يعبر عن أيديولوجيَّة العصر ويقوم بتنظيمها وتطويرها .

هكذا تشمل النظرية السِّياقية نظرية أخرى هي النَّظرية الأيديولوجية في النَّقد الأدبي والفني ، الذي يتأثَّر بالمفاهيم الأخلاقية السائدة في العصر ، والعوامل الاقتصادية ، والمستويات الفكرية والثقافية ، والمعتقدات الدينية الراسخة . فكل هذه العوامل وغيرها ، تترك طابعها على الفنان والأديب والناقد والمتلقي جميعًا . ومن هنا كانت الفروق النوعية بين مختلف أساليب الإبداع ، من عصر إلى آخر ومن بلد إلى آخر . وإذا كان لكل نظرية أدبيَّة ونقديَّة وظيفتها الخاصَّة في ميدان الأدب والفن ، فإن الماركسية تعين المتلقين على إدراك أن العمل الفني يحيا في عالم اجتماعي ، وأن المجتمع يؤثر في الفن بطريقتين أساسيتين : الأولى تتمثَّل في المشكلات الاجتماعية الحيوية للعصر الذي يعيش فيه الفنان ، والتي تحفزه على الخلق والإبداع . فقد كان ماركس يرى أن جميع المجتمعات تنقسم إلى طبقات على أساس اقتصادي . فهناك صراع لا يتوقَّف بين المسيطرين على الثروة الاقتصادية وغير المسيطرين عليها ، ويولد صراعهما توترات في جميع مجالات الحياة ، ويؤدي إلى تغيُّرات اجتماعية وسياسية وقانونيَّة ، وإلى عدم استقرار اجتماعي .

والطَّريقة الثانية أن المجتمع يؤثر في الفنان نفسه ، شأنه في ذلك شأن أي فرد آخر في المجتمع ، داخل الصِّراع الاقتصادي والطَّبقي المحتدم ، والذي يقدم له المضمون الاقتصادي والاجتماعي والسياسي الذي يمكن أن تدور حوله أعماله الفنية . فهو قد يرتبط بالقوى الثورية في ميدان الاقتصاد ، أو يكون معبرًا عن النِّظام القديم . وفي كلتا الحالين تلعب العوامل الديناميكيَّة الاجتماعيَّة للعصر دور المحرِّك للإبداع ، والمصدر الذي ينبع منه العمل ، والسياق الذي يحدِّد اتِّجاهه ، ولا شكَّ فإن القوى الاقتصادية المتحكمة في طبيعة الحراك الاجتماعي ، ليست خارجة عن العمل أو دخيلة عليه ، بل هي تسري في العمل الفني مسرى الدماء في العروق . ولذلك يؤكد ماركس أن

الأعمال الفنية تتألف دائمًا من مضامين لها دلالات اجتماعية ، بل إن الألفاظ والصور والرُّموز والاستعارات والأشكال والإيقاعات ، لها ارتباطات انفعاليَّة لا تتحرَّك في فراغ وإنما في سياق اجتماعي . ذلك أن المضمون الذي يجسِّده الأديب أو الفنان من خلال الشخصيات والمواقف والأحداث والحوارات والخلفيات الوصفية والبيئات المتنوعة ، كل ذلك وغيره يعكس السِّياق الأيديولوجي للعصر . ومن الطبيعي أن الأفكار والمفاهيم والاتِّجاهات التي يعبر عنها ، تضعه في جانب أو آخر من الصراع الطبقي . وهكذا فإن جميع عناصر العمل الفكرية والفنية تكشف عن تأثير المجتمع ، سواء بالسَّلب أو بالإيجاب ، لدرجة أن الفنان في أحايين كثيرة ، يجد نفسه مضطرًّا إلى أن يكون « مع » أو « ضد » .

وكان الكاتب المسرحي النرويجي « هنريك إبسن » في أواخر القرن التاسع عشر ، قد كرَّس جهوده للإصلاح الاجتماعي ، وإن لم يتخل عن حرصه على البناء الدرامي المحكم لمسرحياته . فقد قال صراحة : « لا يمكن أن يعفي أي شخص نفسه تمامًا من المسئولية نحو المجتمع الذي ينتمي إليه ، أو ألا يكون له نصيب في خطاياه . » ففي عدد من مسرحياته مثل « براند » ، و « عدو الشَّعب » ، و « البطة البرية » ، نجد شخصياته تمجِّد نزاهة الفرد ومثابرته وإصراره على مبادئه التي يؤمن بها ، حتى لو وقف المجتمع كله ضده . وكان تفسير الماركسيين لهذا التوجه أن « إبسن » كان يحرِّكه صراع النزعة الفردية في البورجوازية الصغيرة ضد رأس المال الكبير . لكن هذه التَّعميمات الماركسيَّة لا تصلح للتَّطبيق على كل مسرحيات كاتب كبير في قامة « إبسن » سعى دائمًا لتجسيد الصِّراعات الإنسانية بكل متناقضاتها وشمولها ، ولم يقتصر على الصِّراع الاقتصادي أو الطَّبقي الذي يعتبره الماركسيون محورًا لكل الصِّراعات على اختلاف أنواعها .

لكن أحيانًا تصبح حاجة الناقد إلى النَّقد السياقي الماركسي مُلحَّة عندما يساعد رصد وتفسير المصادر والأصول التي نشأ منها العمل الفني ، على تنوير وكشف ما ينطوي عليه العمل . فمن الممكن أن يكون النقد الذي يفسر نشأة العمل ومصدره عاملاً مساعدًا للنقد الجمالي والفني ، ما دامت له صلة جماليَّة وفكرية وفنية بالمضمون . فإذا كانت المشكلات الاقتصادية والاجتماعيَّة بمثابة قوى دفع لتطوير العمل الفني وبلورة معناه ، فلا بد أن تكون لها وظيفة درامية وبالتالي دلالة جمالية ، وهناك روايات كثيرة مثل روايات تشارلز ديكنز ، وتوماس هاردي ، وثيودور درايزر ، وسنكلير لويس ، ونجيب محفوظ ، تبدأ نقطة انطلاقها من المظالم الاجتماعية والاقتصادية في عصورهم . ومن الواضح أن النَّقد السياقي الماركسي كان من أهم القوى الدافعة إلى التوسُّع في التفسير الاجتماعي للأدب والفن ، وأحد الأسس التي تنهض عليها النظرية السوسيولوجية والأنثروبولوجية في النقد الأدبي .

لكن المبدأ الذي يقول : « إن كل شيء يزيد على حدِّه ، ينقلب إلى ضده » ، ينطبق على النَّظرية السياقية الماركسية كما ينطبق على أيَّة نظرية أدبيَّة إذا تجاوزت حدودها . فقد بالغ الماركسيون في أهمية نظريتهم هذه وقيمتها ، فكانت النَّتيجة أن الفكرة التي بدأت مثمرة و واعدة ، لم توظف في محلها ، فتحوَّلت إلى « تزييف متعصِّب » على حد قول الناقد بلاكمير في دراسته بعنوان « طبيعة وظيفة الناقد » . وقد وقع الناقد الماركسي في خطأ ما يسمى بـ « العبادة العمياء للنَّظرية » ، أي أن منهجه في البحث ، الذي ينبغي أن يكون الأداة التي تصل به إلى النتيجة المنشودة ، يصبح هو الذي يملي النتيجة ، أي الوسيلة تصبح هي الغاية . وهذا الخطأ ليس قاصرًا على النقد الماركسي ، بل هو نفس العيب الكامن في كل نقد سياقي ، أي أن المفاهيم الأساسيَّة فيه هي بالضَّرورة أضيق من أن تفي بالأغراض الفكرية والجمالية التي يجب أن

تواكِب النقد الفني .

ويقول جيروم ستولينتيز في كتابه « جماليات النقد الفني وفلسفته » ١٩٦٠ ، « إن صاحب النظريَّة السياقية يجد نفسه مدفوعًا دائمًا إلى الاهتمام بما يقع خارج نطاق العمل الفني ، أي بالتكوين الاقتصادي للمجتمع مثلاً . وفي إمكانه الكلام في هذا الأمر بعبارات تاريخيَّة واجتماعيَّة ونفسية . . إلخ . وإذا كان لا بد له أن ينتقل إلى العمل في حد ذاته ، فإنه يستعمل العبارات نفسها ، إذ ليس في استطاعته أن يتحدَّث إلا عن عناصر العمل المستمدَّة من الحياة أو المشابهة لها . فالناقد الماركسي يهتمُّ بالموضوع الذي يعالجه العمل ، وبالأفكار التي يعبر عنها . وهذه يمكن أن تناقش بلغة اجتماعية واقتصادية ، لكن ما يسميه الناقد الماركسي ، دون تمييز ، بالعناصر الشكلية في العمل ، لا يمكن أن يُناقش بهذه اللُّغة . ولذلك فإن منظوره النقدي محدود بدرجة لا أمل فيها . كذلك فإنه يتحتَّم على الناقد الماركسي أن يدرك أن العمل الأدبي ، إذا اتَّخذ المظالم الاجتماعية أو الصراع الطبقي مضمونًا له ، فهذا المضمون لا يمثل عنصرًا مستقلا ، نظرًا للبدهية الجمالية والنَّقدية التي تؤكِّد أن المضمون والشَّكل هما وجهان لعملة واحدة هي العمل الفني ، وأن العلاقة العضويَّة بينهما ، تجعلهما يتبادلان التأثير والتأثُّر بطول مراحل العمل . ومن المعروف أن المضمون أو المشكلة أو القضية أو الفكرة الاجتماعيَّة لا تظل على ما هي عليه عندما تتفاعل مع العمل الفني ، بل تتحوَّل من خلال الجسم الحي للعمل إلى كيان له دلالة مختلفة و وظيفة جديدة . فالعمل بوتقة تنصهر فيها كل العناصر الداخلة في التفاعل لتتبلور وتبدو في جوهر خاص بها . لكن صاحب النظرية السياقيَّة غالبًا ما يقتصر في تقييمه للعمل الفني على مضمونه الاجتماعي الذي أصبح مضمونًا فنيًا بحكم اندماجه في العمل ؛ لأنه لا يدرك أن مقولاته وأحكامه المستمدَّة مباشرة من النَّظرية الاقتصادية أو

الاجتماعية أو السياسية غير كافية .»

ولا يقتصر هذا الخطأ على النَّقد الماركسي ، بل يمتدُّ أحيانًا ليشمل النقد السِّياقي بصفة عامَّة ؛ إذ يتكرَّر في هذا النَّقد استخدام المفاهيم التفسيريَّة التي تعبر عن أمر واقع أكثر من تعبيرها عن العمل كقيمة فنية وجمالية ، وغالبًا ما يرفع النُّقاد السِّياقيون شعار « الوعي الاجتماعي وأحيانًا الثوري » كمعيار لتقويم الأعمال الفنية والأدبية ، مما أدى إلى أحكام وتقييمات مُشوَّهة ، أثارت الارتياب في إمكانات النظرية السِّياقية للتعامل مع الأعمال الفنية والأدبية بمعاييرها الجماليَّة والنقديَّة الخاصَّة بها والنابعة منها . ومع ذلك فإن الدوافع التي تشجِّع على النقد السِّياقي ما زالت حية وفعالة إلى حدٍّ بعيد حتى الآن بعد قرن ونصف قرن من تبلور النَّظرية ، وقد برزت في النَّظريات الأدبيَّة المُعاصرة ، خاصة ما ينطوي منها تحت لواء ما بعد الحداثة ، وإن كان من الطبيعي أنها اتَّخذت أشكالاً وتطلعات جديدة .

السِّرياليَّة

Surrealism

تعني نظريَّة السِّريالية ، أي ما فوق الواقعيَّة ، الخروج عن الأمر الواقع كما اعتاده البشر ، لكنها في الوقت نفسه تتَّخذ من هذا الواقع منطلقًا لكل الآفاق الجديدة التي تسعى لبلوغها حتى لو اتخذت شكل الشطحات التي لا تخطر ببال متلق . وإذا كانت السِّريالية تتعامل مع اللاواقع ، فذلك لكي تلقي بنظرة جديدة على الواقع نفسه ، بحيث تعمِّق من معرفتنا به . وهي تنطلق من منطقة اللاوعي لكي تبلغ الوعي الذي يجب على البشر أن يتسلحوا به . ومهما يتوغل الإبداع الأدبي والفني في عالم ناء من الإغراب واللاواقع والخيال ، فإنه لا يمكن أن ينفصل عن الحياة الأم ؛ لأنها مصدر حياته .

إن الإنجاز الأساسي الذي يمكن أن يقوم الفن به ، هو إيجاد علاقات جديدة بين جزئيات الحياة الموجوَدة بالفعل . وهذه العلاقات الجديدة بدورها يمكن أن تغير من نظرتنا إلى هذه الجزئيات ، بحيث تتحوَّل إلى عوامل ودلالات جديدة في حياتنا . وبالتالي تتجدد الحياة باستمرار وتتجنب الركود والملل والرتابة . وهذا هو الهدف الاستراتيجي للسيريالية التي تسعى إلى تمزيق الحدود المألوفة للواقع عن طريق إدخال علاقات جديدة ومضامين غير مستقاة من تقاليد سابقة ترسبت تحت وطأة المظاهر الخارجية للحياة والمجتمع . ذلك أن هذه العلاقات والمضامين الجديدة مستمدَّة من الأحلام ، سواء في

اليقظة أو المنام ، ومن تداعي الخواطر التي تتداخل فيه الأسباب مع النَّتائج بحيث تختلط الحدود ويضيع ما بينها ، ومن هواجس عالم الوعي واللاوعي على السواء ، بحيث تتجسَّد هذه الأحلام والخواطر والأوهام والشَّطحات والهواجس المجرَّدة في أعمال أدبيَّة ، يرى فيها القارئ ما يدور داخل عالمه الخاص ، وتثير في نفسه تجربة جمالية ممتعة تعيد إلى نفسه الإحساس بالتوافق مع مجتمعه من خلال رؤية مستحدثة كالصدمة الباعثة على التعجُّب والاندهاش ، والدافعة لاختراق جدران تزداد سمكًا نتيجة لرواسب الحياة التقليدية المتكاثفة .

إن الأديب السُّريالي – مثله في ذلك مثل الفنان التشكيلي السيريالي – يقيم عمله على أساس لا منطقي ، لا يهتم بالتسلسل الظاهري القائم على السَّبب والنتيجة ، بحيث يحطم قيود المنطق التقليدي ، ويقترب إلى أقرب مسافة ممكنة من منطقة العقل الباطن داخل القارئ ، فهو لا يقيِّده بأشكال تقليديَّة أو أحداث مألوفة ، ويقوم بتفكيك بل وتفتيت المعطيات المعروفة إلى أشكال وصيغ وبنيات غير مألوفة بل ومضادة تمامًا لما اعتاد العقل تقبله . وهذا يعني أن الأعمال السيريالية لا تفتقر إلى الشَّكل الفني الذي يمكن المتلقي من التعرُّف عليها ؛ إذ إن الاختلاف الأساسي بين الأعمال الواقعية والأعمال السيرياليَّة ، أن الأولى تتناول من المضامين والأشكال ما أَلِفه المتلقون سواء على المستوى الاجتماعي أو المستوى الفني ، في حين أن الثانية تقوم بتفتيت المضامين وتحطيم الأشكال لبلوغ جماليات جديدة تنطلق بالمتلقي إلى آفاق لم يبلغها من قبل . فمن المفروض أن يرى المتلقي في الإبداع الأدبي والفني ما لا يراه في الواقع .

ويؤكد الفيلسوف وعالم الجمال الإنجليزي « هيربرت ريد » أن الرومانسية كانت التمهيد الطَّبيعي للسُّرياليَّة ؛ لأن الرومانسية تنطلق من الواقع لكي

تحلق في أجواء الخيال ، وهو ما تفعله السِّريالية الهاربة دومًا من الواقع . وهذا الخيال هو المصطلح القديم لكلمة العقل الباطن الحديثة ، والتي أصبحت علمًا على المجال الحيوي الذي تصول فيه السيريالية وتجول ، ولكن هناك من الدارسين من يرى عكس ما يراه « هيربرت ريد » ؛ إذ إن الرومانسية ليست سوى هروب من وطأة الواقع في بعض الأحايين ، أما السيريالية فهي مواجهة هذا الواقع بأسلوب غير واقعي لفتح منافذ جديدة للرؤية والرؤيا .

ولكن هناك ظاهرة تجمع الدارسين والنقاد حول مفهوم محدد للسيرياليَّة وهي أنها نظرية تهدف إلى إبراز التناقض والتنافر في حياتنا أكثر من التركيز على عناصر التآلف والتناغم ، كما تتجاهل المنطق التقليدي الذي يقيد شطحات الأفراد وانطلاقاتهم في مجالات اللاوعي . ولذلك تعد السِّريالية ثورة ضد العقلانية أيضًا ؛ لأن الوجود الإنساني في نظرها ليس مجرَّد ظاهرة عادية ملموسة يمكن رصدها وإخضاعها لكل شروط العقلانية ، بل هناك من المجالات ما لم يدركها الفكر والعلم الإنساني بعد . وإذا كانت السِّريالية تجسد الروح الرومانسية ، فهي الروح التي تحمل في طياتها الثَّورة على الدمار وتدهور القيم الإنسانية ، الذي أدى إلى قيام الحرب العالمية الأولى ، ونخر بعد ذلك كالسوس في المجتمعات التي عانت ويلاتها . ولذلك نادت السيريالية بضرورة مراجعة كل القيم وفحصها تحت أضواء جديدة حتى يتبين السلبي العقيم من الإيجابي المثمر ، فليست هناك قيم مطلقة في حياتنا الماديَّة القابلة للتحوُّل والتطوُّر والتشكل إلى ما لا نهاية ، وهو ما أثبته التشكيل السيريالي .

وكانت نظرية فرويد في التحليل النفسي قد أوضحت أن ما اصطلح على تسميته بالمنطق المتناسق ليس سوى واجهة متَّسقة تؤكد للإنسان أن كل شيء له معنى عام يتفق عليه الناس جميعًا ، في حين أن هناك في عالم اللاوعي أو

العقل الباطن ، عوامل خطيرة وحاسمة ، لا ترتبط بهذا المنطق المتناسق بأيَّة صلة . وهي عوامل لا تؤثر في حياة الفرد ، بل تنتقل إلى حياة المجتمع والإنسانية عامَّة . ولو كان عالم اللاوعي عند رجل مثل « هتلر » قد تشكل بطريقة مختلفة عن تلك التي تشكَّل بها ، لتغير تاريخ العالم كله .

ونظرية الدادية هي الأصل المباشر للسيريالية ، وهي الحركة التي قادها تريستان تسارا Tristan Tzara عام ١٩١٦ ، وأطلق عليها هذا الاسم الذي لا معنى له ، بحيث يمكن أن تعني أية فكرة أو هاجس أو خاطر أو شطحة أو إحساس غامض عند الفنان أو المتلقي ، أو لا تعني شيئًا على الإطلاق . ففي الدادية لا فرق بين المعنى واللامعنى ، خاصَّة المعنى التقليدي ، فهي بحث محموم عن المعاني والأفكار الجديدة التي لم يحاول أحد الوصول إليها . إن المنطق ليس سوى ما اصطلح عليه البشر في فترة ما بعد فترات التاريخ ، ولكن بانتهاء هذه الفترة لم ينتهِ المنطق بل ساد وحاول فرض نفسه على الفترات التالية ، مما يمكن أن يؤدي إلى صب الحياة في قوالب تفقد الوجود الإنساني معناه .

إن المعنى الأساسي للحياة يكمن في الحركة المطردة والمتجددة باستمرار ، وهي حركة مضادة للقوالب التي لا توجد إلا في عالم الجمادات . وتطرَّفت الدادية في البحث عن الجديد والغريب بل والشاذ ، ورفضت وضع أية مواصفات أو شروط للانضمام إليها ، وتحديد مقر معروف لها ، بل كانت تعقد في الحانات والأزقة والحواري والميادين الجانبية . وكان مسموح لأي شخص حاضر أن يقول كل ما يخطر بباله حتى ولو كان مجرد هذيان ، ربما كوسيلة للخروج بأي جديد وغريب . ولم يخشوا هذه الحرية المطلقة التي هي الفوضى بعينها عندما يختلط الغث بالثمين ، والزائف بالأصيل ، على أساس أن الثَّمين الأصيل كفيل بإثبات وجوده عندما تتضح الأمور .

ونشأ عن الحركة الدادية ما عرف في ذلك الوقت باسم الحركة الأدبية الأتوماتيكية أو التلقائية التي تترك الخيال دون أية روابط ، لكي يسيطر ويسطر على الورق كل ما يبلغه من شطحات وهواجس غريبة . وقد بدأ عالم النَّفس الفرنسي « أندريه بريتون » عدة تجارب في هذا الشأن عام ١٩٢٠ بمساعدة زميله « فيليب سوبو » ، فحاول تأليف بعض القصص التجريبية ، وهو تحت تأثير التنويم المغناطيسي ، ثم تطوَّرت التجارب إلى التنويم المغناطيسي الجماعي ، بحيث تقع مجموعة من الأدباء تحت تأثير نفس العمليَّة التنويمية ، لدراسة الزَّوايا والفوارق السيكولوجية التي تنتج عن معالجة مضمون واحد من وجهات نظر مختلفة ، وفي الواقع فقد أحدث بريتون ثورة كبيرة في هذا المضمار بعد ابتداع نظريته السِّريالية السيكولوجيَّة عام ١٩٢٤ بحيث دخلت بعد ذلك في مجالات السِّياسة والاجتماع والثقافة عامة ، ولم تقتصر على الأسس النفسيَّة للأدب ، بل أثارت زوبعة صاخبة وجدالاً عنيفًا ، تراوح بين أقصى الكاثوليكية بكل تحفظاتها وأقصى الواقعية الاشتراكيَّة بكل تطلُّعاتها .

ويتمثل تطور السيريالية في مراحل ثلاث : المرحلة الأولى تقع فيما بين عامي ١٩٢٠ و ١٩٢٤ ، وتميَّزت بالجانب الجمالي والتأكيد على القيم الفنية ، وأسلوب معالجة المضامين العامَّة والجديدة الكاشفة لأغوار عالم اللاوعي ، وكذلك التأكيد على الجانب السياسي ، والبحث عن برنامج وضعي يصلح لتطوير المفاهيم الاجتماعية . وتقع المرحلة الثانية بين عامي ١٩٢٥ و ١٩٣٠ ، وفيها سيطرت التلقائيَّة العفوية المتحررة من كل التقاليد السابقة والقوالب القديمة ، لدرجة ظهور قصائد وقصص لا يمكن التعرُّف على شكل مميَّز لها . لكن السيرياليين الواعين بأصول النظرية ، قاوموا هذا التطرف في المرحلة الثالثة التي استغرقت عقد الثلاثينيات ، الذي تميَّز بالاعتدال والبحث عن اللامعقول في ضوء المعقول ، حتى لا يصبح ميدان الإبداع الأدبي مجالاً لكل

من هب ودبَّ ، إذ لا بد من وجود التقاليد التي تنظمه . وإذا كانت التقاليد القديمة قد استهلكت وفقدت فعاليتها وجدواها ، فلا بد من ابتكار تقاليد جديدة تناسب الاتّجاهات الطليعية وتواكبها ، وتجنِّبها الدخول في طرق مسدودة أو متاهات جانبيَّة أو حلقات مفرغة .

وقد أدرك السيرياليون أنه يفترض في الأديب السيريالي أن يقيم أعماله على أرض تقع في منطقة ما بين عالم الوعي واللاوعي ؛ إذ إنه لا يتعامل مع اللاوعي على حدة ، وإنما عليه أن يبلور العلاقة الجدلية بين الاثنين ، وما يترتب على تداعيات التفاعل أو الصراع بينهما . بهذا يشارك الأديب السيريالي في صُنع الحياة في مجتمعه ، ولا يجعل من أعماله مجرد اجترار للأوهام والهواجس والشطحات .

وقد تفرع من هذه المرحلة الثالثة ، مفهوم جديد للسيريالية وهو مفهوم أدب الإغراب أو التّغريب ، والذي يوضح أن ضياع الإحساس بجدة العنصر الغريب ينتج عن التعوُّد والرتابة والرُكود ؛ لأن الشيء يتغيَّر بتغيُّر النظرة إليه ؛ إذ إنه لا وجود فعلي للقيمة الموضوعية الثابتة فيه . كذلك برز مفهوم آخر تمثَّل فيما عرف بأدب الشَّطحات الموضوعيَّة ، الذي يؤكد أن الموضوعية موجودة في الأدب الواقعي كما هي موجودة في الأدب السيريالي ، وإن كانت رهنًا بالسياق الموضوعة فيه ، وليست مطلقة كما يتصور الواقعيون . ذلك أن الفارق يكمن في المعالجة وزاوية المنظور . كذلك نشأ في هذه المرحلة ما يعرف الآن باسم « الكوميديا السوداء » التي تثير ضحك المتلقين من مآسي الحياة عندما يواجهونها عن قرب ، مسلحين بالضَّحك والسخرية والتهكُّم وبالتالي القدرة على معالجتها والتخفيف من وطأتها والتسيُّد عليها بقدر الإمكان .

وإذا كانت فرنسا هي الأم التي ولدت النظرية السيريالية ورعت حركتها منذ مطالع القرن العشرين ، بحيث أصبحت باريس منبعًا لكل روافد وفروع

السيرياليَّة ، إلا أنه بسقوط فرنسا في الحرب العالمية الثانية ، هاجرت السِّيريالية من مسقط رأسها في باريس إلى أمريكا ، لكن يبدو أن المزاج الأمريكي لم يكن مستعداً للتأثر بهذه النظرية الطليعية ؛ لأنه كان تقليديّا إلى حدٍّ كبير ، في حين كانت السيريالية نتاج حضارة معقدة ومتقدمة إذا ما قورنت بالفكر الأمريكي في النِّصف الأول من القرن العشرين ، ومع ذلك تأثر بعض كتاب المسرح والشعر بهذه الاتجاهات ، لكنَّهم لم يعدوا من الأدباء السيرياليين . ولعل الكاتب المسرحي « ثورنتون وايلدر » خير من يمثل هذه التأثرات في مسرحية « جلد الإنسان بين الأسنان » التي كتبها عام ١٩٤٢ . وهي مسرحية لا ترتبط بالأشكال التقليدية للمسرح ، والتي انتقلت مع المهاجرين من أوربا إلى أمريكا مع بدايات استعمار القارة الأمريكيَّة ، بل تجنح المسرحية إلى الخيال الجامح والصور المغرقة في الإغراب والعنف الناتج عن شطحات اللاوعي عند الشَّخصيات ، ولكن ظل الأدباء الأمريكيون يواصلون اجتهاداتهم في التَّجريب والتطوير دون تأثر واضح بالنظرية السيريالية .

ويعدُّ مسرح العبث الابن الشَّرعي للسِّيريالية الأم ، فقد عادت الريادة الأدبيَّة والفنية إلى باريس بعد انتهاء الحرب العالميَّة الثانية ، واستأنفت رعايتها للحركات الطَّليعية التي لا تتوقف عن التطوُّر والتجدُّد ، وكان التطوُّر الطبيعي للسيريالية الأدبيَّة قد تمثَّل في مسرح العبث الذي حمل لواءه صامويل بيكيت ، ويوجين أونيسكو ، وأرتور أداموف ، وكذلك الرِّواية الفرنسية الحديثة التي عرفت باسم « الرِّواية الضِّد » أو « الموجة الجديدة » والتي كان روادها : الآن روب - غرييه ، ومارغريت دورا ، وناتالي ساروت ، وروبير بانجيه ، وميشيل بوتور .

وقد هاجم الناقد الفرنسي كلود مورياك في كتابه « اللاأدب المعاصر » ،

أدب العبث عامة وأدب « بيكيت » خاصّة عندما قال « إننا لا نعرف من بيكيت شيئًا محققًا أو واضحًا ، ولا نفهم شيئًا مما يقول على حقيقته » . وينضم الناقد أندريه ماريسل إلى مورياك فيقول : « يبدو لنا أن الهدف الرئيسي لصامويل بيكيت هو كتابه العمل الأدبي الذي لا يكتب ، الذي لا يمكن تأليفه . إنها محاولة نحو المستحيل . وهي مأساة فشل لا مفر منه : مجرد أكوام من الحطب تحترق وتملأ الجو دخانًا في أرض مبهمة مجهولة . »

لكن ماريسل يعود ليؤكد ارتباط السيريالية الحديثة بالتطوُّر الطبيعي للفنون فيؤكد أن : « الطِّراز الجديد من الرواية أو اللارواية ، يهدف إلى إقناع القراء بضرورة الاعتراف بموقف الإنكار الذي وقفه هذا الاتجاه من التقليد الفكري الإنساني العام ، وهذا الإنكار بدأ قبل الحرب العالمية الثانية ، وصامويل بيكيت يدعونا إلى الاعتراف بمذهب من سبقوه من السُّرياليين الثائرين . ولا شك فإن هؤلاء القصاصين الذين كرسوا جهودهم لإقامة أعمالهم الأدبية على أساس ضخم من الجرأة والشجاعة ، قد أحدثوا ثورة حقيقية في تاريخ الأدب . لكن جدير بالملاحظة أن جهودهم هذه انتهت إلى عكس ما أرادوا : انتهت إلى تأكيد سلامة الأسس التقليديَّة الإنسانية والفنية ، التي سار عليها المبدعون منذ أقدم العصور . »

السَّيكولوجيَّة

Psychological theory

تركِّز النَّظرية السيكولوجية في الإبداع والنَّقد على الدلالات الباطنة في العمل الأدبي والفني الذي قد يتأثر بالعقل الباطن عند الفنان أكثر من تأثره بعقله الواعي ، وكانت البدايات أو الإرهاصات المبكِّرة لهذه النظرية قد تمثَّلت في كتابات النُّقاد الذين ينتمون إلى اتِّجاه جمع تيارات من نظريات أدبيَّة مثل الرومانسية والانطباعية والذاتية ، وكان الناقد الفرنسي الشهير سانت – بيف (١٨٠٤ – ١٨٦٩) على قمة هذا التيار ، والذي كان يؤمن بأننا إذا استطعنا أن نحصل على أكبر قدر ممكن من المعرفة بحياة الفنان ، والعوامل التي شكَّلت فكره ونظرته إلى الحياة . . إلخ ، فإن في إمكاننا أن نصل إلى فهم صحيح لعمله ، وأن نتجنَّب بالتالي الاهتمام بالعوامل التي لا تدخل في صميمه ، ونتحاشى أيضًا ضياع معناه الحقيقي .

ولم تتبلور الملامح المميِّزة للنَّظرية السَّيكولوجية إلا مع إنجازات فرويد ، والتي كانت حافزاً على ظهور عدد لا حصر له من الدراسات السَّيكولوجية والتحليليَّة النفسية في الأدب والفن ، واستخدم أتباع فرويد العمل الفني على أنَّه وثيقة ، يكشف تحليلها عن القُوى النفسيَّة اللاشعوريَّة في شخصية الفنان ، كما ربطوا بين العمل وبين ما يُعرف أو يُستنتج عن التكوين النفسي للفنان . ومن الواضح أن الخطوة الأولى في هذه النَّظريَّة لم تكن تهم إلا علماء النَّفس الذين يدرسون شخصية الفنان كحالة نفسيَّة أدَّت إلى إبداع مُعيَّن ، أما الخطوة

التالية فكثيرًا ما كانت ذات نفع وفائدة وظيفية في النَّقد التفسيري ، وخاصة عندما يكون العمل زاخرًا بالرموز الغامضة والملتوية ، والتي قد يصعب استخراج دلالاتها من نص العمل نفسه . بل إن أعظم ما أسهمت به النَّظرية الفرويدية ، كان في إبرازها واستنباطها للجوانب المتعدِّدة في المضامين الزاخرة بالرُّموز والدلالات في أعمال فنية وأدبية مُتعدِّدة ، وللمعاني الخفية التي انبثقت منها . وكان في استطاعة الفرويدية أن تلقي الأضواء الفاحصة على احتياجات الفنان ودوافعه النفسية من خلال تفسيرها المنهجي لهذه الرموز والدلالات .

لكن النظرية السيكولوجية بصفة عامَّة ، والفرويدية بصفة خاصة ، تعاني نفس القصور النقدي والتحليلي الذي تعانيه بقية نظريات النَّقد السياقي مثل النَّظرية السوسيولوجية أو الأيديولوجية أو التاريخيَّة أو الواقعيَّة أو الطَّبيعيَّة . ذلك أن النظرية الفرويدية هي نظرية في علم النفس وليست في علم الجمال ، ومن الطَّبيعي أن تركِّز على مُعالجة عناصر العمل الفني ذات الدلالات النفسية . وهي تؤكد الموضوع ، وتهتمُّ بالرمز ، وتحلل القضية المطروحة التي ترتبط بأحداث نفسيَّة خارج الفن ، والتي يمكن معالجتها بمفاهيم علم النَّفس ومنهاجه ، لكن النظرية الفرويدية في الوقت نفسه غير مسلَّحة بالأدوات النقدية التي يمكن أن تقيم بها الشكل الفني ، والأسلوب ، واللُّغة ، والعناصر الدِّرامية والجمالية ، وهي كلُّها عناصر وأدوات ينفرد بها الإبداع والنقد . ولذلك تتساوى النظرية السيكولوجية أو الفرويدية مع الأنواع الأخرى من النظرية السِّياقية في عجزها عن إصدار تقييم نقدي شامل لكل العناصر الفنية والجمالية المكونة للعمل . فهي تكتفي بالبحث في المضمون الفكري أو المشكلة النفسيَّة التي يجسدها العمل ، والتي لا تزيد على مجرد عنصر من عناصره .

وأصحاب النظرية السيكولوجية يعتبرون العمل الأدبي أو الفني تعبيرًا مباشرًا عن شخصية مبدعه ، ولذلك فهم يتخذون من العمل وسيلة للكشف عن هذه الشَّخصية ، وإلقاء الأضواء على معالمها المختلفة وأغوارها الدَّفينة . من هنا كان حرصهم على معرفة حياة الكاتب معرفة دقيقة شاملة ؛ لأن هذه المعرفة تساعدهم في بحثهم وتقويمهم للعمل نفسه . ولعل ذلك كان أحد الأسباب التي أدَّت إلى كثرة ظهور سير حياة الشُّعراء والأدباء والفنانين في القرن التاسع عشر ، وامتدَّت لتغطي فترة طويلة من القرن العشرين ؛ إذ من الواضح أن هذه السِّير و التراجم تساعد النقاد من أصحاب المدرسة السَّيكولوجيَّة على تفسير النَّص الأدبي في ضوء حياة كاتبه ، وهو الهدف الذين يسعون إليه .

ولقد يبدو منهج استقراء نفسيَّة المؤلِّف من كتاباته ، وتفسيره لهذه الكتابات في ضوء حياته ، منهجًا علميًا سليمًا ومتسقًا . ولا جدال في أنه منهج علمي ، لكن مجاله ليس النقد الأدبي ، ذلك أنه قد أسيء استعماله لأن الإبانة عن نفسية الأديب عن طريق العمل الأدبي ، وتفسير هذا العمل والحكم عليه في ضوء تكوينه النفسي ، لا يقدم ولا يؤخر في إدراكنا وتذوُّقنا للعمل الأدبي ، بل إنه يشغلنا عن العمل الأدبي في حد ذاته ، بأشياء أخرى قد تمت إليه بصلة من قريب أو بعيد ، لكنها ليست العمل الأدبي نفسه ، وقد يفيد أصحاب النظريَّة السَّيكولوجيَّة علم النفس باستكشافاتهم النفسية ، لكن من المؤكِّد أنهم لا يفيدون الإبداع والنقد بنفس الدرجة . وقد نتعلَّم من هؤلاء النُّقاد أن القاص الفرنسي جي دي موباسان ، مثلاً ، كان مُصابًا بمرض خبيث عقد نفسيته تجاه المرأة ، ولذلك فهو يتحامل عليها أحيانًا في قصصه . كل هذا وغيره مُفيد للباحث في علم النفس ، ولكن من المشكوك فيه جدًا أنه يساعد القارئ على تفهُّم قِصَّة من قصص موباسان ، واستيعابها كعمل فني

له وحدته الجمالية .

وفي عام ١٩٣٨ نشر في إنجلترا كتاب نال شهرة واسعة ، كتبه الناقد « ميدلتون مري » عن الروائي الإنجليزي د. هـ. لورانس ، تحت عنوان « ابن امرأة » ، وفيه يحلل مري أعمال لورانس في ضوء نظريات علم النفس الحديثة ، ويخلص من تحليله إلى أن لورانس كان مصابًا بعقدة أوديب ، وأن أكثر أعماله الروائية إنما هي تعبير عن هذه العقدة النفسية ، ولذلك فهي ليست جديرة بالقراءة ؛ لأنَّها صادرة عن نفسيَّة معقَّدة ومريضة . وقد يكون مري صادقًا ودقيقًا في تحليله الذي جعل من كتابه بحثًا ممتعًا في علم النفس ، لكن لا صلة له بالنقد الأدبي لأنه لا يساعد القراء في كثير أو قليل على استيعاب النَّص الروائي والاستمتاع به كعمل أدبي له كيانه المستقل ،وليس كظاهرة من ظواهر الطبيعة البشرية . إن مثل هذا النَّقد السياقيّ السيكولوجيّ ، يعطل استيعاب القراء للعمل الأدبي ويشغلهم عنه .

ولقد أصبح من الشائع في هذا العصر الذي أصبح فيه علم النفس جاريًا على ألسنة معظم النقاد المتذوِّقين والمتلقين ، أن يقعوا في خطأ اعتبار العمل مجرد انعكاس لشخصية الفنان ، وإذا كان من الجائز اعتبار أي عمل أدبي أو فني مجرد انعكاس كهذا ، فإن هذا الاعتبار أو التَّوصيف ليس سوى حقيقة جزئية ، لأن العمل ينطوي دائمًا على ما هو أكثر وأعمق وأبعد من ذلك . ومن الواجب أن نتذكر أن الأعمال الفنِّية يمكن استيعابها وتذوقها ونقدها جماليًا في كثير من الأحايين ، دون ذكر أيَّة معلومة عن شخصية الفنان وحياته الخاصَّة أو العامَّة ، فمثلاً ما يعرفه النقاد عن شكسبير قليل للغاية ، لكن هذه المعلومات الضئيلة عن حياته الشَّخصية ، لم تؤثر إطلاقًا على استيعاب أعماله الشِّعرية والمسرحية ، والاستمتاع بها على مدى ما يزيد على أربعة قرون ، بل من الصَّعب أن نجد أديبًا آخر كتبت عنه دراسات تحليليَّة

ونقديَّة وجماليَّة بنفس الكثرة والوفرة والعمق والجِديَّة بل ويصعب حصرها في مختلف لغات العالم ، مثلما كتب عن أعمال شكسبير التي ما زالت تفصح عن أسرارها حتى الآن . قد تكون للوثائق والتحليلات النفسية طرافة وجاذبيَّة خاصة ، لا سيَّما إذا كانت عن طريق أعمال أدبيَّة وفنِّية ، لكن من الخطأ الفادح ، أن ننظر إلى الأعمال الفنية على أنها ليست إلا هذه الوثائق والتَّحليلات النفسية ، وأن نتعامى عن طبيعتها الكامنة ، وقيمتها الفنية بصفتها كيانات حيَّة ونابضة ومثيرة للإدراك الجمالي .

ولا تقتصر النظرية السيكولوجية على تحليل نفسيَّة المبدع فحسب ، بل تمتدُّ لنفسية الناقد أيضًا ؛ فإذا كان الأدب تعبيرًا مباشرًا عن الفرد ، فإن الذي يهم الناقد هو أن يفسِّر العمل الأدبي كتعبير عن الأحاسيس والمشاعر التي تجتاح نفس الأديب ، وكذلك العقد التي تتحكم فيها . وينطبق نفس المعيار السيكولوجي على الناقد الذي يملك نفس الحق في التَّعبير عن أحاسيسه ومشاعره التي أثارها العمل الفني ، وعلى قدر هذه الإثارة أو هذا الأثر يكون حكم الناقد وتقييمه للعمل . ولا ينكر أصحاب النظرية السَّيكولوجيَّة أن حكم الناقد ذاتي كما أن تعبير الأديب في عمله ذاتي أيضًا ، وهم لا يرون في ذلك قصورًا أو عيبًا ؛ لأن العمل الأدبي في نظرهم إنما هو تعبير مباشر عن ذات الأديب ، ومن حق الناقد أيضًا أن يعبِّر عن الأثر السيكولوجي الذي مارسه العمل عليه . وهذا التعبير سواء عن ذات الأديب أو ذات الناقد ، لا يخضع لقواعد أو قوانين معينة ، بل لا يمكن تفسيرالعمل الأدبي إلا بتعبير لا يقل عنه ذاتيَّة ، وهو النَّقد .

ولذلك كان من أخطاء النَّظرية السيكولوجية ، أنها أدَّت إلى استدلالات متسرِّعة غير نقديَّة ، من حياة الفنان على طبيعة عمله . فليس من البساطة أو السُّهولة افتراض أن الحالة النفسية المعينة للفنان في أثناء الإبداع الفني لا بدَّ أن

تنعكس بالضرورة على العمل ، وكأن الفنان منوَّم مغناطيسيًا ، وما عليه سوى أن يسجِّل ما يمرُّ به من حالات نفسيَّة ، وبالتالي فالعمل ليس سوى تسجيل لهذه الحالات النَّفسيَّة غير الواعية في حالات كثيرة ، في حين أن جانب الصنعة في الإبداع الفني هو جانب واعٍ تمامًا ، أو كما قال الشاعر والناقد الشَّهير ت. س. إليوت ، إن الأديب أو الفنان الناضج المتمكن من فنه وصنعته ، هو من يعرف متى يكون واعيًا ، ومتى لا يكون كذلك . أي أنَّه عندما يترك للاوعيه العنان فإنه يتركه بوعي أيضًا . ولذلك فإن هناك في الواقع فارقًا هائلاً بين الحالة النفسية التي تشيع في العمل وتخلق جوه الخاص به ، وبين حالة الفنان النفسية في وقت إبداعه لهذا العمل . ذلك أن حالة الفنان ليست سوى مادة خام قابلة لإعادة صياغتها تمامًا من جديد ، أو أنها مجرد دافع أو حافز أو مُحرِّك للعملية الإبداعية التي تتَّخذ بعد ذلك مسارات خاصة بمراحل العمل وتطوُّراته التي تعتمد على سلسلة متَّصلة من الأسباب والنتائج .

وكان بروستر تشيزلين في كتابه « العملية الخلاقة » ١٩٥٢ ، قد اقتبس فقرة من كلام روائية أمريكية شهيرة هي كاثرين آن بورتر ، فرَّقت فيها بين الحالة النفسية للإبداع وبين الصورة النهائية التي اتخذها العمل الفني ، فقالت :

« ليس في إمكاني أن أجيبك عن السَّبب الذي يضفي على العمل حرارة حقيقية . إنها ليست متعلِّقة بما تشعر به في أية لحظة بعينها ، وليست قطعًا متعلِّقة بما تشعر به في لحظة الكتابة ، وربما كان البرود هو أنسب الحالات لذلك في معظم الأحايين . »

ومن الواضح أن هذا الكلام صادر عن تجربة إبداعيَّة في فن القصة القصيرة التي تعتبر كاثرين آن بورتر من أعلامها ، وكثيرًا ما تحتوي الممارسة الإبداعية على مصداقية أقوى وأعمق من مجرَّد التنظير النقدي . وهي لا

تقصد بالبرود نوعًا من اللامبالاة أو الحياد البارد ، بل تقصد أن يشحذ الكاتب كل أدواته وأساليبه وخبراته الواعية حتى تكون في خدمة عمليته الإبداعية التي يتمنىٰ أن تكمل على وجهها المنشود . فالفنُّ نشاط واع بطبيعته ، والعملية الخلاقة أو الإبداعيَّة ليست غريزية أو انعكاسيَّة ، أو تتم بحُكم العادة أو بطريقة عشوائيَّة . ولذلك يقول عالم الجمال جورج سانتيانا في كتابه « العقل في الفن » إن الفن واع بهدفه ، فهو نشاط يقوم به الفنان بدافع تحقيق هدف مُعيَّن بناء على فكرة واعية يريد توصيلها إلى الآخرين من خلال عملية إبداعية ممتعة له ولهم . ولا بدَّ أن يهتدي هذا النَّشاط إلى سبيل لتحقيق هدفه ، فليس ثمة طريقة ثابتة مُحدَّدة مقدمًا ، فهناك اختيارات وبدائل عديدة ، وعلى الفنان أن يقر أيها يختار وأيها يرفض . إنه يمارس فنه وصنعته على نوع من المادة الخام التي يحورها ويعيد تشكيلها وصياغتها لكي يحقِّق غرضه . ولا بد أن يتميَّز الفنان بمهارة وبراعة في استخدام هذا الوسيط من خلال وعي جاد بكل أبعاد العملية الإبداعية وأعماقها ، إذ إن الفن هو المعالجة البارعة ، الواعية ، لوسيط من أجل تحقيق هدف ما ، الذي هو عمله الفني .

وإذا كان سانتيانا يقول إن الفن على وعي بهدفه ، فهو لا يقصد أن لدى الفنان عند شروعه في العملية الإبداعية ، فكرة تفصيليَّة واضحة المعالم تمامًا عن الهدف الذي يسعى لبلوغه ، وهو غالبًا ما يعبر عن هذا الهدف بعبارات شديدة العمومية ، كأن يقول مثلاً إنه « كتابة رواية » وإذا أراد مزيدًا من التخصيص فإنه يقول « رواية تاريخية » . وأحيانًا يبدو هذا التَّعميم مستحيلاً ، إذ يكتشف الروائي أن قوة الدفع الكامنة في الفكرة أو المضمون تصلح لقصة قصيرة . . إلخ . لكن هذا التَّحديد يصبح ممكنًا عندما يكلف الفنان بإنتاج عمل من نوع معين ، فكثيرًا ما يكون الهدف الذي يسعى إليه الفنان غامضًا تمامًا في نظره عند البداية ، ولا يتَّضح شكل العمل ، وطابعه التعبيري

وتفاصيله الخاصَّة ، إلا خلال عمليَّة الإبداع ذاتها . وقد يضطر إلى أن يبدأ عدة بدايات خاطئة ، ويجرب كثيرًا من الحلول المتباينة ثم يرفضها ، قبل أن يبدأ هدفه في اتِّخاذ صورة مُحدَّدة في ذهنه . وخاصَّة أن الوسيط يحمل في طياته ، بطرق لا حصر لها ، مفاتيح تساعد على تكوين صورة العمل النامي .

وإذا كانت النَّظريَّة السيكولوجيَّة قد ركَّزت على العمليات النفسية الدائرة داخل الفنان أو الناقد ، فإن نظرية « النقد الجديد » ممثلة في الناقد الكبير أ. أ. ريتشاردز ، قد وجدت في النظرية السَّيكولوجيَّة أداة مفيدة في تحليل وتفسير العمليات النفسيَّة الدائرة في داخل المتلقين على اختلاف شخصياتهم وأعمارهم وثقافاتهم في أثناء استيعابهم وتذوُّقهم للأعمال الفنِّية ، على أساس أن مكان التَّواجد الحقيقي والفعلي هو في داخل المتلقي وليس في كتاب مثلاً . وهذا معيار نقدي موضوعي يستطيع أن يحدد المدى الذي استطاع العمل الفني أن يصل إليه داخل المتلقي الذي يعد المحطة النهائية للعملية الإبداعية وهدفها الاستراتيجي . فقد كتب أ. أ. ريتشاردز فصلاً بعنوان « نظرية سيكولوجية في القيمة » في كتابه « مبادئ النقد الأدبي » ، أوضح فيه كيف يختلف المتلقون والمتذوِّقون في تقديرهم للأعمال الفنية ، باختلاف الظُّروف التي يعيشون فيها وباختلاف المراحل التي يمرون بها في تطوُّرهم بكل أنواعه . فالعمل الفني القيِّم هو الذي يرضي أحد دوافع النُّزوع أو الميول ، دون أن يتضمن ذلك كبت دافع آخر مساو له أو يفوقه أهميَّة وتأثيرًا . وليست دوافع اعتبار الذات إلا جزءًا من النشاط الكلي للإنسان الاجتماعي ، برغم اختلاف نسبة الدافع من شخص لآخر .

والفنان بحسِّه المرهف يدرك أن عمله سيواجه تعقيدًا لا حدود له في تنظيم استجابات المتلقين له ؛ إذ تتفاوت هذه الاستجابات تفاوتًا هائلاً في مرونتها ومسارها . وإذا كانت الحياة بصراعاتها واضطراباتها وتناقضاتها تنعكس على

هذه الاستجابات وتُصيب المتلقين بأعراضها ، فإن الفن يعيد تنظيم الإحساسات التي أصابتها اضطرابات الحياة بالتشوش والتنافر . فالفنُّ يقدم للإنسان التناغم والتواؤم والارتياح النفسي الذي يجعل منه إنسانًا أفضل ، أي أنه يمدُّه بما يفتقده في الحياة . وبالتالي فإن الفن يُكمل الحياة ولا يُحاكيها ، لأنه نظام بديع ندر أن يجد الإنسان مثله في حياته . من هنا كانت الوظيفة السيكولوجية الفعلية للفن الذي يعيد النظام إلى النفوس التي تجتاحها الفوضى ، ويشحنها بطاقات تجعلها أكثر قدرة وأعمق بصيرة لمواجهة حياتها العملية . صحيح أننا لا نستطيع أن نلم بالمسارات أو الأساليب أو الأدوات أو الأسلحة التي يستخدمها الفن للقيام بهذه الوظيفة ، لتعدُّدها وتشعبها بل وغموضها ، لكننا نشعر بنتائجها . ولذلك يقول أ. أ. ريتشاردز إننا ننتقل عادة من حالة الفوضى إلى حالة أحسن نظامًا بطرق نجهلها كل الجهل ، وغالبًا ما يتمُّ هذا الانتقال عن طريق تأثير عقول الأدباء والفنانين في نفوسنا . ولذلك فالأدب والفنون الأخرى هي الوسائل الرئيسيَّة التي ينتشر عن طريقها هذا التأثير الإيجابي المثمر . وغني عن القول تأكيد مدى اعتماد الحضارة الرفيعة في مجتمع مزدهر على هذه الفنون . وما يقصده ريتشاردز بالحضارة الرفيعة هو الحياة الحُرَّة المتجددة المتنوِّعة التي تخلو من التَّشتت والضياع والتنافر . ويجب على الناقد أن يضع هذه القيمة الإيجابية المثمرة نصب عينيه ، وأن يجعل منها معيارًا نقديًا يقيِّم به مدى إسهام العمل الفني في الاستجابة لاحتياجات المتلقي النفسية ، وتنظيم نوازعه التي أثارتها الحياة دون أن تشبعها . فلم تعد مُهمَّة الناقد متركزة في تتبع الحالات النفسية التي اجتاحت الأديب أو الفنان ودفعته إلى إبداع عمله ، أو حتى تعبير الناقد عن الإثارات النفسيَّة التي أحدثها العمل فيه وهو يتناوله بالتحليل والتَّقييم ، بل أصبحت متمثِّلة في الكيفية التي انتقل بها العمل الفني إلى داخل المتلقي . فالعمل الفني في نهاية

الأمر هو تجربة سيكولوجيَّة يمر بها المتلقي ، قد تكون تجربة إيجابية ومُمتعة وتتحوَّل إلى جزء من تجاربه السيكولوجية التي يحرص على الاحتفاظ بها ، واسترجاعها بين الحين والآخر ، وقد تكون تجربة سلبية وزاخرة بالفوضى ، فيسقطها من حسابه سواء بوعي أو بغير وعي . ولا شك أن هذا المعيار السيكولوجي في إمكانه أن يفرق بين الأعمال التي أصبحت جزءًا لا يمكن تجاهله من التراث الإنساني ، وتلك التي طواها النِّسيان ، فمتى انتهى الفنانون من إبداعهم أصبح ملكًا للمتلقين عبر العصور .

السيميوطيقيَّة (السيميولوجيَّة)

Semiotics

النظرية السيميوطيقيَّة أو السيميولوجيَّة هي النظرية التي توظف علم العلامات في دراسة وتحليل أنواع الاتِّصال والدلالة والمعنى من خلال أنظمة العلامات ، ليس فقط في المجالات الأدبية واللغوية ، بل في مختلف العلوم وشتى أنواع المعرفة أيضًا . فهي تركز على تطبيقاتها ونتائجها ابتداء من ممارسات الاتصال الحيواني البدائي ، وانتهاء بأكثر أنظمة الاتصال الإنساني تعقيدًا وتشابكًا وتركيبًا مثل لغة الأساطير والشِّعر والأدب عامة ، وعلوم اللُّغويات والأنثروبولوجيَّة والسوسيولوجيَّة والسَّيكولوجيَّة والرياضة ، والمنطق الفلسفي والرِّياضي ، والعلوم الطِّبيعية والإنسانية بصفة عامَّة .

وكان عالما اللُّغة تشارلز س. بيرس الأمريكي (١٨٣٩ - ١٩١٤) ، وفرديناند دي سوسير السويسري (١٨٥٧ - ١٩١٣) ، قد قاما بدور الريادة المبكِّرة - دون أي اتِّصال أو معرفة بينهما برغم عملهما في نفس الفترة الزمنية - في تأسيس علم العلامات الذي لا يزال يطرح من القضايا والإشكاليات ما يصعب حسمه بطريقة نهائيَّة ، خاصَّة فيما يتَّصل بنظام اللُّغة بين نظم العلامات التي تمتدُّ وتتشعَّب وتتشابك لتغطي كل الأنشطة الفكرية والسُّلوكية عند الإنسان . وإذا كان الأدباء والنُّقاد الرمزيون يقولون إن الحياة غابة أو أحراش من الرُّموز ، فإنها من باب أولى غابة أو أحراش من العلامات التي تتجاوز الرموز في انتشارها وتوغُّلها في كل مناحي الحياة .

ولم يبتكر بيرس مصطلح السيميوطيقا من عنده ، بل استمدَّه من المصطلح الذي أطلقه جون لوك على العلم الخاص بالعلامات والدلالات والمعاني المتفرِّع من المنطق ، والذي اعتبره لوك علم اللغة ، وكان أكبر إنجاز لبيرس أنه سعى لتصنيف كل المعطيات المدركة والمعاشة في الحياة ، في مجموعات مختلفة من العلامات لا بد أن يستوعبها الإنسان ، ويدرك أبعادها حتى يستطيع إدراك المعنى من الوجود والحياة نفسها ، فهي تكوِّن شبكة من العلاقات لا مهرب للإنسان منها . وقد قسَّمها بيرس إلى ثلاث مجموعات هي : الأيقونات والمؤشرات والرُّموز .

وإذا كان بيرس يؤكِّد الجبرية الكونيَّة لهذه العلامات أو العلاقات ، وذلك من خلال معمار منطقي هائل ، فإنه في مجال اللغة لم يقدم منهجًا محددًا أو دقيقًا ، برغم أن المادَّة الأساسية للغة هي العلامات والعلاقات . وبالتالي فإنه لم يضع نظرية متكاملة عن وظيفة اللُّغة في الإبداع الأدبي ، مما أضعف مكانته عند النقاد ، صحيح أنه أبدى اهتمامًا في بعض الأحايين باللُّغة ، لكنَّه لم يلق اهتمامًا بالأسلوب التي تؤدي اللغة به وظيفتها . إن اللغة عنده هي مجرد كلمات ، هي في حقيقتها علامات ، لكنها لا تنضوي تحت بند مُعيَّن أو فئة خاصَّة من العلاقات ، أو حتى إلى مجموعة ذات خصائص ثابتة ، يسهل التعرُّف عليها والتَّعامل معها .

ويهاجم الناقد وعالم اللغة إميل بنفينيست ، التقسيم الثلاثي للعلامات عند بيرس ؛ لأنَّه إطار بالغ في تعميمه المخل ، لدرجة يصعب معها اعتباره إطارًا على الإطلاق . وإذا كان بيرس يعتبر العلامة مفتاحًا أو مدخلاً لإدراك العالم بأسره ، فهي عنده نقطة الانطلاق التي يقيم عليها تعريف كل عنصر على حدة ، والمبدأ الذي يفرض نفسه على مجموعات العناصر ، مجردة أو ملموسة ، معنوية أو مادية ، بل إن الإنسان نفسه هو في حد ذاته علامة ،

وفكره أيضًا علامة ، وكذلك مشاعره وكل ما يصدر عنه ، لكن كلَّ هذه العلامات التي لا تُحصى ، تواجه في النهاية طريقًا مسدودة عندما نكتشف أنها لا تحيل إلى علامات أخرى ، وأن العلامات بصفة عامَّة لا تعمل طبقًا لنفس المبدأ ، ولا تنتمي إلى نظام واحد ، ولذلك يرى بنفينيست أنه من الضَّروري تطوير كل الأنظمة المختلفة والممكنة من العلامات ، وتحديد نوعية العلاقات التي تقوم بينها ، فهناك مثلاً علاقات تعارض وعلاقات تقابل . . إلخ ، هذا بالإضافة إلى حقيقة لغوية وأدبية تؤكد ضرورة وجود عمليَّة توالد وتكاثر تمتدُّ إلى ما لا نهاية فيما بين العلامات .

وكانت الرِّيادة مشتركة بين بيرس ودي سوسير دون أن يتفقا على ذلك ، فقد تألق دي سوسير في علم اللغويات ، وبيرس في علم المنطق البراجماتي في تكامل غير مقصود . ولعل الازدواج في تسمية هذه النظرية اللُّغوية والنقدية يرجع إلى أن دي سوسير أسماها بالفرنسية « سيميولوجية » ، في حين أسماها بيرس « سيميوطيقية » بالإنجليزية . وقد ظلَّ الاسمان معًا إلى أن اتحدا تحت اسم « السيميوطيقية » ، بقرار اتَّخذته « الجمعية العالمية للسيميوطيقا » ، التي انعقدت في باريس في يناير ١٩٦٩ ، ومع ذلك استمرَّ البعض في استخدام المصطلحين كمترادفين متساويين في المعنى تمامًا . ويوضح بول جيرو في كتابه « السيميولوجية » ١٩٧١ ، أن الفرق الأساسي بين دي سوسير وبيرس أن الأول ركَّز على الوظيفة الاجتماعية للعلامة في حين ركزَّ الثاني على وظيفتها المنطقية .

ويقول ميخائيل باختين إن الأديب عندما يتعامل مع اللغة ، فإن دلالتها الاجتماعية ذات المستويات والمعالم المركَّبة تفرض نفسها عليه ، ولا بد أن يرجع كل دلالة إلى شفرتها الخاصة ، ونظامها الذي ينهض عليها ويصدر عنها ، ويؤكد باختين في كتابه « الماركسية وفلسفة اللُّغة » على أن أيَّ اتصال

لغوي يتم بين شخصين ، يحتم أن تكون بينهما لغة مشتركة « الإنجليزية أو الفرنسية أو العربية مثلاً » . ولكن هذا لا يكفي ، بل هناك أيضًا حديث بينهما ، له ارتباطاته وخلفياته ودواعيه وتداعياته وقيمه العقلية أو الروحية أو التقليدية ، أي الخاضعة لعادات وأنماط وتقاليد وسياقات الكلام المتداول حولهما في زمن ما ، ومكان ما ، وفئة اجتماعية ما ، بحيث يلتقي في الحديث بينهما ، الجانب العام والجانب الخاص ، الشعوري واللاشعوري ، الاجتماعي والفردي ، الأيديولوجي والنفسي . وبذلك رفض باختين النظرية الأيديولوجية التي تكتفي بالواقعيَّة الاجتماعيَّة للُّغة ، وكذلك النظرية السيكولوجية التي لا تتجاوز نطاق الذات المتكلمة ، إذ إنه أوجد أرضًا مشتركة أو صنع بوتقة صهر فيها العناصر الأيديولوجية مع العناصر السَّيكولوجيَّة ، ليصوغ نظريته القائمة على جدليَّة العلامة الكلاميَّة ، والتي استطاع بها أن يمنهج بها سياقات الحوار بين الشخصيات في المسرحية أو الرواية أو الدِّراما الإذاعية أو التليفزيونية أو السينمائية ، وكذلك أنواع السَّرد التي تبلور الدلالات والمعاني بين الأعمال الأدبية وجمهور المتلقين ، وذلك من خلال جدلية العلامات المتداولة .

ويوضح أمبرتو إيكو في كتابه « البنية الغائبة » أن الرسالة التي ينقلها مرسل إلى متلق لا يمكن أن تصل إلا إذا كانت قائمة على قواعد ودلالات متعارف عليها ، تجعل العلامة معروفة عند المتلقي ، مما يحتِّم على الإنسان عند توصيله لشيء يعرفه إلى إنسان آخر لا يعرفه ، سواء أكان كلمة أم حركة أم علامة مرسومة أم صوتًا . . إلخ ، أن تقوم هذه العلامة التي ينقلها على قواعد أو شفرات تستند إلى اتفاق ثقافي ما ، أي نظام ما ، لغوي أو غير لغوي . وهو النظام الذي استمدَّت النظرية السيميوطيقية مفهومه من اللغويات البنيوية الكلاسيكية في صيغتها الأولى عند دي سوسير ، الذي أقام

مفهومه التقليدي للنِّظام على تصوره للتعارض بين اللُّغة والكلام ، فجعل اللغة نظامًا ثابتًا ، دائمًا ، عاما ، في مقابل الكلام ، الراهن ، الفردي ، المتغيِّر . وإن كانت اللُّغويات التحويليَّة قد غيرت هذا المفهوم بإدخال معنى تأثير الكلام في اللغة ، فالعلاقة بينهما تنهض على التفاعل أكثر من التوازي . وكان باختين من أوائل الذين نقدوا مفهوم دي سوسير للنظام حين رفض فهم اللُّغة كنظام مغلق من العلاقات الدائمة ، من شأنه أن يقضي على حيويَّتها وخصوبتها وقدرتها على الانطلاق إلى آفاق جديدة من التعبير والابتكار .

أما العلامة التي تعتبر محور النَّظرية السيميوطيقيَّة ، فقد اصطلح على أنَّها « شيء » لا بد أن يتمَّ إدراكه حتى يظهر شيئًا آخر لا يمكن أن يظهر بدونه ، أو كما قال أمبرتو إيكو في كتابه « البنية الغائبة » نص يغطي أيضًا آخر . وبرغم اختلاف الاتِّجاهات المفسِّرة لمفهوم العلامة ، فإنها ظلَّت راسخة كشيء مادي يظهر أو يدل على شيء آخر ذهني . وهي مرتبطة بقصد إنساني للاتصال ، وتتكوَّن من نسيج مركَّب من المعاني والدِّلالات والتصوُّرات التي يمكن رصد أنظمتها وقواعدها لتحليلها وتفسيرها .

وما يهمنا في هذا المقام هو الدَّور الذي تلعبه العلامة في الإبداع الأدبي الفني ، ففي كتاب لوتمان « بنية النَّص الفني » نجد تفرقة بين العلامة اللُّغوية كدلالة تواطئية بين المرسل والمتلقي ، وبين العلامة الفنية كدلالة أيقونيَّة وتصويرية لا تحتمل الانقسام إلى شكل ومضمون مثل علامة اللُّغة الطبيعية في الحياة اليومية ، ففي اللُّغة الفنية تتوحَّد العلامة في المضمون في تشيكلها ، فلا نعرف حدود الشكل من حدود المضمون ؛ لأن العلامة جعلت منهما عملة واحدة ، وكان رومان جاكبسون قد أكد في مقال معروف له بعنوان « شعرية القواعد وقواعد الشِّعر » على أن الناقد أو المفسِّر أو المتلقي لعمل شعري على سبيل المثال ، لا يستطيع أن يفصل الفكرة عن اللُّغة بحيث يدلل على الكيفية

التي تتحوَّل بها العناصر النحوية إلى عناصر دلالية ، ويضيف لوتمان في كتابه « السيميوطيقا وجماليات السينما » أن الفنون الكلامية أو القولية مثل الشِّعر بصفة خاصة والنثر الأدبي بصفة عامَّة تتَّخذ من العلامات المتواطئة المستخدمة في اللغة الطبيعية نقطة انطلاق أو مادة خام لصياغة الصُّور القوليَّة ذات الطَّبيعة الأيقونية الواضحة ، في حين أن مستويات التعبير الشَّكلية البحتة داخل العلاقة القوليَّة كالصوت والنحو وأحيانًا الخط نفسه ، لا تكتسب مضمونًا دالا إلا في مجال الإبداع الشعري .

وقد استطاعت النظرية السيميوطيقيَّة أن تتوغَّل في مختلف مجالات الأدب والفن والثقافة بحكم أنها مجالات تتَّخذ من علامات النَّص الأدبي والإبداع المسرحي والسينمائي والتشكيلي هيكلاً يمكن أن يشمل ثقافة متميِّزة ، وتصلح كمادة - متعدِّدة الأبعاد والأعماق - للدراسة والتحليل . ولذلك فالعمل الفني يملك كيانًا مستقلا بذاته وشخصية متميِّزة ، لكنه في الوقت نفسه على علاقة جدليَّة دائمة بالتطوُّرات في حقول الثقافة الأخرى ، وذلك على حد قول العالم اللُّغوي التشيكي موكاروفسكي الذي يعدُّ من أهم علماء « مدرسة براغ » ، فهو يرى مع آخرين أن المجتمع في علاقته بالأدب يبدو كمنظومة تتفاعل في داخلها الاتجاهات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والأيديولوجية ، التي تؤثر بطبيعة الحال في المنظومة الأدبيَّة في إطار من الوعي المشترك .

وقد بلور موكاروفسكي جانبًا متميزاً من النظريات السيميوطيقية عندما أكَّد على حرصها على الوجود المستقل والديناميكية الخاصَّة بالعمل الفني . وهو الاستقلال الذي لا يتعارض مع علاقته الجدلية مع التطوُّر الثقافي للمجتمع . فلا بد من فهم العلامة الأدبيَّة في ضوء العلاقة الجدلية بين النَّص الأدبي والمجالات الثقافية والأيديولوجية التي تتجسَّد في بنى اقتصادية

واجتماعية ، تنتمي إليهما العلامة من ناحية ، وتتأثر بها مستويات وتوجُّهات النص الأدبي نفسه من ناحية أخرى . وقد نجحت النَّظرية السيميوطيقية في رأب الصَّدع بين النَّظرية الشكليَّة والنَّظرية السيكولوجية ، عندما رفضت أن ينهض التَّنظير النَّقدي للعمل الفني على أساس أنَّه مجرد تكوين شكلي خالص ، أو مجرد انعكاس أو صدى مباشر للتكوين السيكولوجي للمؤلف . فالعملية النقدية أشمل وأعمق من أن تؤخذ بهذا الشَّكل المتعسف والإطار الضَّيِّق ، سواء بالنِّسبة للشَّكل النهائي الذي اتَّخذه العمل ، أو بالنِّسبة للتوجهات الأيديولوجية ، أو الاقتصادية ، أو الاجتماعيَّة أو الثقافيَّة في إطار زمني معين . وقد عانى التنظير النقدي حيرة شديدة بين هذه الاتِّجاهات ، بين أن يتناول العملية التطوُّرية في الإبداع الفني كمجرد تتابع لتحولات شكليَّة ، أو يتجاهل العملية التطورية ويحصر نفسه في تحليل سيكولوجية المبدع كما تفعل المدرسة السيكولوجية ، أو يعتبر العملية التطورية للإبداع الفني مجرد صورة شبه مُحايدة لعملية مستقلة عن الفن ذاته ؛ لأنها غير صادرة عنه .

وفي مجال النقد الأدبي استطاعت النظرية السِّيميوطيقية ابتكار مناهج متَّسقة ومتنوعة لتحليل كل من الشِّعر والمسرحيَّة والقصَّة ، بأدوات نابعة من كل منها على حدة ، بحيث أصبح لدينا سيميوطيقا للشِّعر وأخرى للمسرحية وثالثة للقصَّة ، لكنها لم تفقد الصِّلة النقدية والتحليليَّة فيما بينها لارتباطها بالمحور اللغوي في النِّهاية . وفي السيميوطيقا الشِّعريَّة نكتشف كيف توحد لغة الشِّعر بين الدال والمدلول عليه . وكيف أثبت كل من لوتمان وياكوبسون أن العلامة الشِّعرية تحول المستويات الدالة المختلفة كالنحو والصوت . . إلخ ، إلى أشياء شعريَّة في حين أنَّها لم تكن كذلك من قبل ، وكيف أن العلاقة عضويَّة بين الشعر والنَّحو . ذلك أن للشعر نحويَّة خاصة به ونابعة منه ، كما أن للنحو شعرية تتجاوز قواعد النحو التقليدي .

وينهض النَّقد السيميوطيقي للقول الشعري على هذه الوظيفة للعلامة الشِّعرية بصفة أساسية ؛ إذ يقول أ. ج. غريماس في مقدمة « محاولات السيميوطيقا الشعرية » إن هذه السيميوطيقا تكتسب خصوصيتها وتميُّزها ووظيفتها من المنظور الذي يؤكد رسوخ العلاقة المتداخلة والمتبادلة بين مستوى الشَّكل التَّعبيري ومستوى المضمون الفكري ، فالدال الصَّوتي - بل والخطي وإن كان بدرجة أقل - يتداخل ويتفاعل مع المدلول عليه . أي أن القول الشعري يجري على مستوى المضمون ومستوى الشكل في آن واحد ، مما يحتم منظومة نقديَّة وتحليلية من المفاهيم والمعايير التي تيسر خطوات الرصد والتعرُّف على عناصر هذين المستويين ومدى التضافر والتفاعل بينهما ، وذلك من خلال تقسيم القول إلى خلايا أو وحدات تبدأ من الهياكل الشِّعرية الشاملة إلى أصغر العناصر الدالة والصَّوتية .

والناقد السيميوطيقي يضع في اعتباره دائمًا أن دراسة الشعر هي في حقيقتها عمليَّة جدلية بين النظرية والتطبيق ، لا بد أن يسبقها استيعاب مفردات المعجم والنَّحو كما تتمثَّل في قواعد تركيب الوحدات اللُّغوية واستعمالها ، وذلك كخطوة أساسية للتقنين النظري ، وتحقيق النَّظرية وتطويرها في الوقت نفسه من خلال ممارسة عملية للتزاوج الجدلي بين النظرية والتَّطبيق. فالنَّظرية السيميوطيقية ليست قواعد مقدسة غير قابلة للتَّحوير أو التطوير ، بل هي تستمد مرونتها وحيويتها وتطورها من تفاعلها مع الإبداع الجديد ، ولذلك لا تتوقَّف عن نقد بعض الاتِّجاهات السابقة في المجال السيميوطيقي نفسه ، أي أنها تتمتَّع بقدرة على نقد الذات بلا حرج أو حساسية . فهي ليست على استعداد للدفاع عن توجهاتها إذا وجدت ضرورة ما في تطوير بعض هذه التوجهات أو حتى تغييرها .

أما بالنسبة للسيميوطيقيَّة المسرحيَّة ، فإن القراءة التحليلية للنَّص استعدادًا

لإخراجه ، تختلف عن قراءة الناقد العادية لانفتاحها الدائم على كل المعطيات والمفردات الفكرية والحركية والتشكيليّة التي يمكن أن تبرز سواء من النَّص أو العرض في أثناء عمليّة الإعداد . وهذا الانفتاح يرجع إلى النظرة السيميوطيقيّة إلى دلالات النص التي تحتوي على مستويات عدة من المنظور المكاني ، وعلى لحظات عدة من المنظور الزماني . ويؤدي تعدُّد المستويات المكانية واللحظات الزمانية إلى قراءات مختلفة لإبراز هذا التعدُّد ، كذلك يجب القيام بقراءات متوازية بهدف اكتشاف البنية من زوايا مختلفة هي في حقيقتها اختيارات تحدِّد قراءة النَّص والإعداد للعرض . وهذه الاختيارات المتعدِّدة تعني أن القراءة السيميوطيقيّة لا يمكن أن تكون قراءة نهائية ؛ لأن كل قراءة جديدة تبرز شفرات أخرى . وعملية البحث عن المعاني والدّلالات تعني تسميتها ، ووضعها في مواجهة معان ودلالات أخرى . فليست هناك حقائق نهائية ومعينة على وجه التّحديد .

وهذه القراءة السيميوطيقيَّة للنص المسرحي هي مجرد مرحلة أولى تسبق تحليل كافة الإمكانات التي يشتمل عليها ، فإذا انتقلنا إلى المراحل التالية ، فإن الأمور تزداد تعقيداً ؛ إذ إن المخرج يختار في المرحلة التالية بعض هذه الإمكانات ثم يعيد بناءها في ضوء تفسير معين . ويجب ألا يكون هذا التَّفسير صورة طبق الأصل من النَّص الأول حتى لا يكون مجرد تكرار له ، والفن بطبيعته لا يحتمل التكرار . ولذلك فإن تفسير المخرج يعتبر نصّاً جديداً هو بمثابة نص العرض الذي يتلقاه المتفرِّج بصفته النَّص الأخير في العمليَّة المسرحية ، وقراءته تعتبر آخر حلقة في سلسلة سابقة من القراءات .

وتعدُّد القراءات هو ضرورة فكرية وفنية ؛ لأن المعاني والدلالات ليست ثابتة أو مثالية أو نهائية . فهي في جدل دائم ومتجدِّد مع المحيط الثقافي ، ومعطيات العصر ، وظروف المجتمع ، نوعية التواصل بين المرسل والمتلقي .

وبالتالي يصبح المعنى بمثابة علاقة معينة بين بشر يتّصلون فيما بينهم في مكان ما وفترة ما ، علاقة ديناميكيّة ومتطوّرة تجعل المعنى المعجمي للكلمات مختلفًا عن المعنى الذي نجده في التواصل الفعلي ، وهذا المعنى الأخير هو الذي يهتم به علم العلامات ويركز عليه ؛ إذ يمكن أن يكون للدال الواحد مدلولات متعددة ، لأننا لا نملك من الكلمات ما يكفي للتعبير عن كل ما نريد ، مما يحتم تعدد معاني العلامات . كذلك فإن قيمًا معينة تنتج عن المنظومة الأيديولوجية ، تؤدي باللغة التي نستخدمها إلى النظر إلى العالم ليس كما هو ، وإنما كما يبدو لنا من خلال ثقافتنا ، فليس الأمر رهنًا بشفرة معينة كما يحدث في التواصل العادي ؛ لأن إرسال المضامين الفكريّة والرسائل الجماليّة ، يجعل المرسل يستمد مادته من النِّظام الثقافي ، ونظامه الأسري ، ونظامه الشّخصي الذي استنه لنفسه ، وهي المواضعات التي تحكم مراحل تلقيه للرسالة . فهو يتلقاها أولاً في شكلها المادي ، أي دالاتها ، ثم ينسب إليها مدلولات معيَّنة مستمدَّة من هذه النظم ، بالإضافة طبعًا إلى نيات المرسل . لكن يظل من الصعب العثور على المدلول الذي أراد المرسل إعطاءه للدال على وجه التّحديد ، نظرًا لتعدد معاني الكلمات ودلالاتها ، ذلك أن كل قراءة جديدة للرّسالة ، يمكن أن تكون تفسيرًا مختلفًا لها ، كما يمكن للدال اللغوي الواحد معان مختلفة كل الاختلاف .

وبناء على ذلك فإن سيميوطيقا المسرح لا تبحث عن حقيقة المعنى أو المعنى الصّحيح الذي لا يختلف حوله المتلقون ، وإنما تسعى إلى استخلاص عدة معان ممكنة ، أما التفسير فيقوم به المخرج أو الممثل أو القارئ أو المشاهد . وكلما كان العمل المسرحي ثريًا وخصبًا ومتعدِّد الأبعاد والأعماق ، فإن المعاني والتفسيرات تتعدد وتتعمّق في رؤية تسعى لاحتواء العالم ، خاصّة أن قراءة المسرحية تحتاج إلى قدر كبير من التخيُّل والتصوُّر ، فهي لا تقرأ كما تقرأ

الرواية لافتقارها إلى الوصف ، مما يحتم على القارئ أن يتخيل المشاهد والمواقف والشخصيات . . . إلخ . أي أنه يضع نفسه بطريقة ما ، في مستوى الفنان المبدع ، سواء تمثل في الكاتب أو المخرج أو الممثِّل أو حتى مهندس المناظر . وهذا التواصل بين كل الأطراف المعنيَّة في العملية المسرحيَّة يعني أن النص المسرحي ليس شيئًا منتهيًا أو بنية مغلقة ، بل شيء يتحرَّك وينمو ويسعى إلى الاستمرار في العرض . ونظرًا لاستحالة نقل كل شفرات النص إلى العرض ، يختار العرض بعضها ، ويتجاهل البعض الآخر ، بل ويخلق أحيانًا شفرات أخرى .

وإذا كان النَّص أساس العرض ، إلا أنه يختلف عنه ، في الوقت نفسه ، اختلافًا جذريًا ؛ لأن لغة النص بحكم أنها لغة طبيعية ، تترجم في العرض إلى لغات عديدة غير لُغويَّة ، لذلك لا يمكن أن تكون قراءة النص وقراءة العرض قراءة واحدة . بل إن لغة النص عندما تقدم العناصر اللازمة للعرض ، فإنها تفقد طابعها الفردي الخاص بها ، وتصبح مجرد لغة ضمن لغات أخرى يتحدَّث بها العرض ، وبالتالي لا يمكن القول بأن الكاتب هو الذي يرسل الرسالة التي يتلقاها المتفرِّج ، فهذه هي وظيفة المخرج الذي يقرأ رسالة الكاتب ، ويعيد إنتاجها بحيث يخلق منها في النِّهاية ، رسالة ثانية هي رسالة العرض أي أن هناك رسالتين مختلفتين ، ومرسلين مختلفين . ويبدأ النقد السيميوطيقي بتحليل الرِّسالة الأولى ثم يشرع في بحث التحوُّلات التي تخضع لها حتى تصبح رسالة ثانية .

وتمتدُّ النظرية السيميوطيقيَّة لتشمل نقد الرواية أيضًا ، فهي ترصد الفوارق الأساسية بين النَّص المسرحي والرِّواية سواء من الناحية التاريخيَّة أو الناحية الفنية . فقد نشأت الرِّواية عن الدراما مما جعلها تحمل في طياتها بعض البذور أو العناصر المسرحيَّة . والرِّواية إبداع أدبي متكامل يتَّخذ من العنصر الدرامي

مكونًا من مكوناته ، أما النَّص المسرحي فمادة يبنى عليها العرض ، وبالتالي لا يقول كل شيء . وقد يحتوي على بعض الثغرات أو المساحات التي يتعين على المخرج أن يشغلها بلغته الحركية والبصرية . وفي الرواية ، يمكن أن يجري الحديث على لسان المؤلِّف أو على لسان الشخصيات ، ويستطيع المؤلف أن يعلق على الأحداث والشَّخصيات والمواقف ، في حين يتعذر هذا التعليق في النص المسرحي ، لأن المؤلِّف لا يعبر عن نفسه مباشرة ، إلا إذا أبدى آراءه وتوجيهاته في الإرشادات المسرحية . وإذا كان من الممكن أن تتوقف قراءة الرواية في أية لحظة ثم تستأنف فيما بعد حسب إرادة القارئ ، فإن قراءة النص المسرحي تحتاج إلى مزيد من الانتباه ؛ لأن القارئ يلجأ إلى خياله لكي يسد ثغرات النص ، ولأن الزمان المسرحي محدود ، بل إن عليه أن يتخيَّل حركة الممثِّلين وأشكال الديكور الثابت والمتحرك والإكسسوارات والإضاءة حتى لا يصبح النَّص المسرحي عنده مجرد حوارات بين الشَّخصيات .

وكان ميخائيل باختين قد فتح الطَّريق أمام دراسة النص الروائي بمستوياته اللُّغوية المختلفة على أساس أن النظام الروائي نظام دال ومعبر عن نُظم أيديولوجية تتفاعل مع نظم ثقافية مختلفة ، لكنه لم يقنن نظرية لسيميوطيقا النقد الروائي ، وإن كان قد مهد الطريق لمن جاء بعده من النُّقاد السيميوطيقيين الذين أظهروا أن القصة شبكة من العلاقات الإيحائية والسياقية أو الرأسية والأفقية التي تنظم البنى الروائية . ومعهم ازدهرت النظرية السيميوطيقية في مجال النَّقد الروائي سواء في أمريكا على يدي دانديز أو في الاتحاد السوفييتي السابق على يدي ميلتنسكي ، وغيرهما من الذين تجاوزوا التَّطبيق الآلي لنظرية بروب الذي اتهموه بأنَّه لا يهتم إلا بالمستوى السطحي لعملية القص ، وأن الوظائف الواحدة الثلاثين في تحليل القصة ، والتي استخلصها بروب لم تتوغَّل إلى أبعد من المستوى السياقي البحت . كذلك أظهر ليفي - شتراوس

الصبغة البراجماتية الغابرة التي تسود دراسة بروب ، في حين أنه يجب الكشف عن البنية العميقة للوصول إلى تحليل حقيقي للنص . ويعني ليفي شتراوس بهذه البنية تلك المنظّمة للنُّصوص والمختفية تحت الظواهر السَّطحية التي درسها بروب ، وقد انضم إلى هؤلاء النُّقاد ، نقاد آخرون من المدرسة الفرنسية مثل غريماس وكرتيس ، ليشاركوا في الهجوم على تطبيق نظرية بروب التي كانت تخص القصة الشعبية البسيطة البدائية ، لكنه قام بتعميمها وتطبيقها على أشكال معقدة من الإبداع الروائي ، وكان ظهور النظرية التي تحلل العلاقة بين المستويين : السطحي والعميق ، سلاحًا في أيدي من اتَّهموا بروب بأنه لا يهتم إلا بالمستوى السطحي .

ولعلَّ أهم ما أنجزته النظرية السيميوطيقية أو السيميولوجية في النَّقد الأدبي أنَّها لم تحصر جهودها في تحليل عنصر اللُّغة في الأدب ، بل امتدَّت لتشمل لغة الأدب بصفة عامَّة ، أو الأدب كلغة إنسانية واكبت تاريخ الحضارة البشريَّة منذ بدايات الوعي الإنساني ، وهي لغة تحمل في طياتها مستويات متنوعة من التَّعبير الحافل بتعدُّد الأساليب ، وتعدُّد الأصوات ، بل وتعدد اللُّغات نفسها ، إذا استعرنا تقنينات باختين في مجال النقد الروائي . وإذا كانت النظرية السيميوطيقية ترى في النَّص الأدبي منظومة مفتوحة بصفة متجدِّدة لكي تستوعب المزيد والجديد من التفسيرات التي كلما تعددت ، فإنها تثبت ثراء العمل الأدبي وخصوبته ، وترفض فكرة النَّص المغلق أو النص النهائي ، فإن هذه النظرية ذاتها تعتبر نفسها مفتوحة لكل التيارات النقدية التي يمكن أن تثريها وتجدد من حيويَّتها وقدرتها على المواصلة والاستمرار . فليس هناك قول فصل أو نهائي في أيَّة قضية أدبية أو نقديَّة ، بل هناك اجتهادات تحليلية تنهض على مبررات موضوعية من داخل الأعمال الأدبية التي تشكل في مجموعها لغة شاملة من أهم اللغات التي واكبت البشر عبر العصور .

الشِّعريَّة

Poeticity

برغم أن الشّعرية تعدُّ من النَّظريات الأدبية الحديثة ، فإنها في حقيقة أمرها تعد امتدادًا لحلم النقاد القديم ورغبتهم في إرساء قواعد أدبية ونقديَّة تضاهي في دقتها القواعد والمعادلات العلمية . وهو حلم بدأ منذ عصر أفلاطون الذي أكَّده في محاورة « أيون » في عام ٥٣٢ قبل الميلاد . ثم جاء أرسطو بعده ليقننه في كتابه الرائد « فن الشّعر » أو « البويطيقا » التي تعني « الشّعريَّة » ، أي أن النَّظرية الشّعرية الحديثة اشتقت اسمها من عنوان كتاب أرسطو ، وسعت بعد حوالى ثلاثة وعشرين قرنًا إلى ترسيخ منهجه العلمي في ضوء المعطيات الحديثة للنقد الأدبي ، خاصة البنيوية منها . وقد سجل الناقد البنيوي الكبير رولان بارت ريادة النظرية الشعرية للناقد الرائد رومان ياكوبسون انطلاقًا من مبدأ لغوي ؛ إذ إنه استطاع بعبوره الدائم للحدود التي كان من المفترض أن يقف عندها الدارس التقليدي للشّعرية ، أن يوحد الأشكال الأكثر حيوية في الأدب ، كتعدد المعاني ، والاستبدالات ونظامها ، والدراسات التي تهدف لعلاج الأمراض المتعلِّقة باللغة والنطق ، وتفسر شفرة التعبيرات البيانية مثل الاستعارة والمجاز المرسل ، وكذلك الأبحاث الفونولوجية والدراسات الشعرية .

وكان ياكوبسون في كتابيه « اللُّغويات وعلم الشعر » و « دراسات في اللغويات العامة » ، قد أكَّد على أن الخصائص والمناهج الشّعرية لا ترتبط بعلم اللُّغة وحده ، بل بمنظومة نظرية الدلالات أي بالسيميولوجيا . فالشّعرية

جزء من اللغويات ، ويجب أن تدرس اللغة في كل تنوُّع وظائفها ، فالوظيفة الشعرية عنده واحدة من ست وظائف مرتبطة بالعوامل التي تشكِّل عملية التَّوصيل . ويأخذ النَّص سماته الخاصة به من تدرج هذه الوظائف لا من احتكاره لواحدة منها ، ويتمثَّل الدور المحوري للوظيفة الشعرية في التأكيد على الرِّسالة لذاتها من خلال تناول العنصر الذي لا غنى عن وجوده في أي عمل أدبي . وفي هذا يرجع ياكوبسون إلى مبدأ المحورين الذي قننه دي سوسير وهو : محور التزامنات أو محور الانتقاء ، ومحور التَّعاقبات أو محور التركيب ، ويطلق عليهما اسمي : « المحور الاستبدالي » و « المحور النظمي » . فالعلاقات التركيبية هي مُعطيات الجملة القابلة للملاحظة والدِّراسة والتفسير ، أما العلاقات الاستبدالية فتقع على محور الانتقاء بصفتها أفعالاً مفروضة لكمونها في قلب العملية الشِّعرية .

ويتم الانتقاء بناء على قاعدة التَّكافؤ ، والتماثل ، والتباين ، والترادف ، والتضاد ، في حين يعتمد التَّركيب على التَّجاور . لكن الوظيفة الشِّعرية تقوم بإسقاط مبدأ التكافؤ في محور الانتقاء على محور التراكيب ، فيصبح التكافؤ عندئذ إجراء مكونًا للمتتالية اللغوية . وعندما يقول ياكوبسون إن الوظيفة الشِّعرية تسقط مبدأ التكافؤ في محور الانتقاء على محور التركيب ، فإنه لا يقصد أن المحور هو الذي يتم إسقاطه – فهذا أمر لا معنى له – بل يقصد أن مبدأ التكافؤ ، الذي يتحكَّم في الانتقاء ، يتحكَّم بالتالي في محور التركيب ، ويمنحه تلك التعدديَّة في المعنى والدِّلالة التي يتسم بها النص حين تسود الوظيفة الشعرية فيه . وإن كان الناقد الفرنسي « ريفاتير » يرفض في دفاعه عن النص الشعري « الفريد في نوعه » ، سلطة اللغويات التي لا ينازعها فيها أحد . ذلك أن مفهوم « الأدبيَّة » وحده هو الذي يهمه .

وقد ارتبط مفهوم « الأدبية » دائمًا بمفهوم الشِّعرية التي تبحث في العمل

الأدبي عن بنيته التي تفسر وظيفته الأدبية في ضوء بنية أكبر وأشمل ، هي بنية « الأدبيَّة » التي تشكل البنية الأساسية أو التحتيَّة للأعمال الأدبيَّة وتترك بصماتها المتميزة عليها . وقد أوضح تودوروف - بصفته أحد رواد النظرية الشعرية - أن النص الأدبي بطبيعته ينهض على مستويين متزامنين من خلال منظومته العلائقية والنسقية . يتجلى المستوى الأول في النّسق المتميّز والخاص بالنص الأدبي وحده ، والمستوى الثاني في البنية الأكبر والأشمل التي تتجلى فيه وبه في الوقت نفسه من خلال اتصاله نسقيًا بالنصوص الأخرى .

ومع إنجازات النظرية الشعرية ، أصبح علم البلاغة نظرية في الأدب ، أي علمًا للأدب ، أي شعرية ، بعد أن كان مجرد نظرية في الاتصال أو التّوصيل . فلقد ولد علم الجمال والنقد في القرن التاسع عشر من علم البلاغة القديم ، واتّسمت أواخر ذلك القرن باختفاء هذا العلم لحساب التاريخ الأدبي . أما النصف الثاني من القرن العشرين فقد تميز بتجديده وترسيخه لهذا العلم ، وتجلى هذا في فرنسا في الشعرية في بداية الأمر ، وهي الشّعرية بمفهومها الجمالي وليس بمعناها الأرسطي كفن التدليل والمحاجاة . ومن المنظور التاريخي ، فقد استطاع علم البيان بصفته أحد الأعمدة التي ينهض عليها علم البلاغة ، أن يشغل معظم مساحة هذا العلم ، إذ إن الابتكار والتّنسيق يضمنان المحتوى ، في حين يصبح البيان شكله .

من هذا المنطلق تعتبر الشعرية الجديدة (مقارنة بشعرية أرسطو القديمة) العلم الجديد للأدب ، ومراجعة لشعريَّة أرسطو التي فرضت نفسها على الأجناس والعمليات الأدبية ، وحولتها - بمرور الزمن - إلى قوالب جامدة . فالشّعرية الجديدة تعمل دائمًا على أن يتجدَّد علم الأدب مع الأيام ، ويستنفر طاقاته الكامنة ، ويطوِّر بنيته ومعناه ، مما أدى إلى تعدُّد وتنوُّع الاتجاهات والتيارات بل والنظريات الأدبية التي بلغها النقد اليوم ، لدرجة أنها غيرت في

وظيفته نفسه . ويكفي للتدليل على هذا التطوُّر النقدي ، أن نذكر النظرية البنيويَّة ، وما بعد البنيوية ، والتفكيكية وغيرها . وكذلك الإنجازات التي نهض بها كل من بارت وتودوروف ، وأكَّدا بها ريادة ياكوبسون في ابتكار النَّظرية الشعرية أو « الأدبية » التي ترصد وتحلِّل ما يجعل من عمل ما عملاً أدبيًا .

وقد عزف كل من بارت وتودوروف معزوفة نقدية متناغمة ، فقد قال بارت إن الأدب لا يكون أدبًا إلا عندما يصبح إنجازًا لغويًا له نظامه الخاص المتميِّز ، وهو نفس مفهوم تودوروف عندما يؤكد على أن الأدب هو استعمال خاص للغة . وإذا كان الأدب لغة ، فإن الوظيفة الجوهرية للنقد تكمن في بحثه عن بنية هذا الكائن اللُّغوي ، وتصبح اللغويات أو علم اللغة منهجًا لتحليل هذا النموذج اللُّغوي . وهو نموذج لا يتكرر أصلاً ، وبنية دالة على التفرد . وإذا كان الشكل كائنًا لغويًا ، فيه يجد النموذج أصله وتفرُّده ، فمن الطبيعي أن يبحث أنصار الشِّعرية عن أكثر المناهج التصاقًا به . ففي كتابه « مدخل إلى التحليل البنيوي للقص » يقول بارت : « إن اللغويات أو علم اللُّغة من أهم المداخل التي أدَّت إلى النقد الأدبي كعلم ، وإلى ترسيخ الشِّعرية أو ‹‹ الأدبيَّة ›› كمنهج نقدي لا يسمح بتسلُّل الأساليب الانطباعية أو الإنشائية التقليدية . »

ويعترف بارت وكذلك تودوروف ، وقبلهما الشكليون الروس وأعلام النقد الجديد أن لكل عمل أدبي معناه ، وكل خطاب له بعده العقلي . فالبشر – وبالأحرى الأدباء والشُّعراء والفلاسفة – لا يلقون خطابهم فارغًا من المعنى أو الاتِّجاه ، لكن تظل قوانين علم اللُّغة ، وظواهر اللُّغة الداخلية نفسها ، من أهم العوامل – على الإطلاق – في تحديد المعنى وأسلوب توصيله ، إذ إن اللغة تفكر في ذاتها أيضًا . كما يحدد تودوروف مفهومه للمعنى أو الوظيفة

فيقول : « إن معنى أو وظيفة عنصر من عناصر العمل الأدبي يتجلى في إمكانية الدُّخول في علاقة مع عناصر أخرى من عناصره ، ثم العمل جميعًا في منظومة لا تعرف الانفصال أو الانقسام . »

وكان الأب الروحي للشِّعريَّة هو الأديب والشاعر الفرنسي پول ڤاليري (١٨٦١ - ١٩٤٥) ، حين أطلق مقولته التي توحد بين الشعر والأدب قائلاً : « كل كتابة أدبيَّة هي شعرية » . وهي المقولة التي وجدت صدى عميقًا عند الأدباء والنُّقاد وفي مقدمتهم الشكليون الروس في مطلع القرن العشرين ، ثم تبنَّتها النظرية البنيوية ، فانتشرت خاصِّية « الشِّعرية » واقترنت بالرواية ثم بالسينما وغيرها من الأنشطة الفنية ، ونشرت الأعمال الأدبية النثرية التي تنحو منحى غنائيًا تحت بند الشعر . وحظيت الشِّعرية باهتمام واسع لدى الأدباء والنقاد والمثقفين في أرجاء متعددة في العالم .

وكان هذا الاهتمام الواسع قد حجب حقائق أدبيَّة ونقدية في مجالات الأنواع الأدبيَّة الأخرى وتوليد الاجتهادات الجديدة منها . ولا شك أن بهاء الشِّعر وبريقه الأخاذ عبر العصور ، حبَّب إلى الأدباء الجدد صفة « الشاعر أو الشاعرة » . لكن سرعان ما أمسكت القوة التَّصحيحية الكامنة في قلب الإبداع الأدبي بزمام الأمور مرة أخرى ، لكي تؤكِّد أن لكل نوع أدبي سحره الخاصَّ ، وقدرته الذاتيَّة على تنوير دروب الحياة أمام عيون البشر وعقولهم . ويظلُّ الإتقان والتوهُّج في أعماق الشاعر أو الأديب مصدر الإبداع والتفوُّق سواء في القصيدة الشعرية أو في المسرحية أو القصة أو الرواية أو حتى المقالة الذاتية أو الصورة القلمية . وإذا ما اتضحت السُّبل والمسارات ، وتقنيات تلك الأنواع وجمالياتها ، فإن الشعر يصبح روحًا وجوهرًا لكل الآداب والفنون ، وليس مجرد شكل أو جنس أو نوع أدبي . وهي حقيقة تفرضها العلاقات القويَّة والعميقة - وربَّما كانت خفيَّة وغير مرئيَّة للعين العابرة وغير الخبيرة -

بين مختلف الأنواع الأدبيَّة الكبرى في مختلف العصور ، لأن الواحد منها لا يغني عن الآخر وإنما يكمله ويضيف إليه .

ومن الواضح أن النظرية الشّعرية لم تفقد طريقها في مسيرتها الطَّويلة برغم تشعُّبها وبلوغها آفاقًا نقدية وأدبيَّة متعدَّدة . ولعل الفضل في هذا يرجع إلى الكتاب الموسوعي الذي ألفه تزفيتان تودوروف وأوزوالد ديكرو تحت عنوان « المعجم الموسوعي لعلوم اللغة » طبعة ١٩٧٩ ، وكان بمثابة الدستور الشامل لأصحاب الشّعرية وغيرهم ، والذي فتح لهم من الآفاق ما مكنهم من تقديم إنجازات عديدة سواء في مجال الإبداع الأدبي أو التنظير أو التطبيق النقدي ، دون الدُّخول في متاهات جانبيَّة أو طرق مسدودة أو دوائر مفرغة . فقد تميَّز هذا المعجم الرائد بالبساطة والسَّلاسة ، فكرًا ولغة ، مما جعله متعة فكرية ورحلة نقديَّة شائقة لكل من يقرأه ، بعيدًا عن التعقيدات التي غالبًا ما تميِّز مثل هذه المؤلفات ، والتي قد تصل في بعض الأحايين إلى درجة السَّفسطة والتقعُّر ، كما يتميز الكتاب بالعمق والشُّمول في تناوله لهذه المفاهيم : الشعرية ، والمدارس اللغوية والسيميولوجيا ، وتاريخ الأدب ، والأنواع الأدبية . . إلخ . ويهمنا في هذا المقام أن نركِّز على الباب الذي يتناول الشعرية بالدراسة المنهجية والمتعمقة .

يحدد تودوروف ثلاثة مفاهيم لمصطلح الشّعرية ، فيقول إنه يدلُّ على كل نظريَّة داخليَّة للأدب ، أي تنبع منه وتصبُّ فيه ، كما ينطبق على الاختيار الذي يمارسه كاتب معيَّن ، من بين كل الخيارات أو الإمكانات الأدبية كما تتجلى في المنظور الفكري ، والمضمون ، والأسلوب . . . إلخ . أما المفهوم الثالث لمصطلح « الشعرية » فيتمثَّل في الإحالة إلى القوانين المعيارية المتبناة من طرف نظريَّة أدبيَّة معيَّنة ، وهي مجموعة من القواعد التي يصبح استعمالها في التقويم عندئذ واجبًا . لكن تودوروف ركَّز على المفهوم الأول للمصطلح

والذي يجعل الشّعرية تهدف إلى بلورة منظومة من التوجهات ، تمكِّن من قياس درجات الوحدة والتنوُّع في جميع الأعمال الأدبيّة . وهذا يجعل من العمل الفردي تدليلاً على هذه التوجُّهات ، وتصبح وضعيَّته عندئذ ، وضعية مثال ونموذج وليست وضعية مفهوم أو معيار نهائي . وهذا بدوره يحتِّم على الشّعرية أن تبلور نظرية للوصف خاصة بها ، توضح بها كل ما هو مشترك بين أنواع الوصف ، وأيضًا ما يجعل هذه الأنواع تتميز عن بعضها البعض . لكنها لا تهتم بتقديم بيان للوصف داخل نص معين ، وبالتالي تصبح الشعرية قادرة على إيجاد أرض مشتركة تلتقي عليها هذه التوجهات ، أي تصبح مادتها العلمية مكونة من المنظومة العامة للمؤلفات ، إذ إن « الأدبية » الموجودة بالقوة كطاقة كامنة لا تكشف عن نفسها إلا في الأعمال الأدبية عندما تخرج إلى الوجود ، هذه « الأدبية » أكبر وأكثر من الأعمال الأدبية الموجودة بالفعل .

هذا الاختيار الأول يحدِّد الطموح العلمي للشعرية ويبلوره ، ذلك أن موضوع علم معين ليس حدثًا أو حالة أو نموذجًا خاصًا ، بل القوانين التي تمنهجه داخل المنظومة الأكبر والأشمل ، وعلى النقيض من كل محاولات تأسيس « علم الأدب » ، فإن الشّعريّة لا تدعي لنفسها دور التأويل الصَّحيح لإنجازات الماضي الأدبية ، بل تركز على دورها في بلورة أدوات ومناهج تمكِّن من تحليل هذه الإنجازات . إن موضوعها ليس مجموع الأعمال الأدبيَّة المتواجدة على الساحة ، بل هو الخطاب كمبدإ لخلق عدد لا متناه من النُّصوص الشّعرية . أي أنها دراسة نظرية تتغذى وتتوالد بالأبحاث التجريبيَّة ، دون أن تتكوَّن منها . فهي تُسلِّح الأدباء بمناهج الإبداع ، والنقاد بأدوات التأويل والتحليل ، دون أن تدلي بدلوها سواء في الإبداع أو التأويل على وجه التحديد .

إن أول سؤال يجب على الشّعرية أن تجد له جوابًا ، هو : ما الأدب ؟ أو

بعبارة أخرى ، يجب عليها أن تحاول إرجاع هذه الظاهرة الاجتماعية التي سميت بالأدب إلى كيان داخلي ونظري ، لكي يتمَّ التعرف على الخطاب الأدبي من خلال مقارنته بأنواع الخطابات الأخرى ، وبذلك تمتلك موضوعًا للمعرفة ، ناتجًا عن عمل نظري ، ومتميزًا عن مجرد الملاحظة التطبيقيَّة . وهذا الجواب عن هذا التّساؤل . سيكون نقطة انطلاق ونقطة وصول في الوقت نفسه . إن كل شيء في عمل « شعري » ما ، يجب أن يساهم في صياغة هذا العمل وتحديده . وهذا التحديد لا يكون بالضرورة تحديدًا نهائيًا . كما يجب على الشّعرية ، تزويدنا بأدوات وصف نص أدبي معيَّن : مثل تمييز مستويات المعنى ، وتحديد الوحدات التي تكوِّنها ، و وصف العلاقات التي تساهم فيها هذه الوحدات . ومن خلال هذه الإجراءات أو الخطوات الأولية ، يمكن دراسة بعض المظاهر المستقرة نسبيًا من هذه الخطوات ، وذلك لدراسة النماذج أو الأنواع ، وأيضًا لدراسة قوانين التتابع ، أي تاريخ الأدب .

والشّعرية خير سند للقراءة ؛ لأنها تمدُّها بأدوات منهجية تساعدها على أن تضع لنفسها مسارات لوصف نسق نص معيَّن . لكن دور القراءة لا يقف عند حدود التّطبيق البسيط والمباشر لهذه الأدوات والوسائل ، إذ إن هدفها المغاير يتمثّل في إبراز معنى هذا النص الراهن ، في جوانبه التي لم تستنفد من قِبل المقولات الشّعرية وآفاقها . وإذا كان موضوع اللغويات هو اللُّغة ذاتها ، والإنشائية هو الخطاب ، فإن كلا منهما ينهض على المفاهيم نفسها ؛ لأنهما يدخلان في إطار السيميوطيقا التي تبحث عن الأنظمة الدالة . إن إنجازات الشعرية ، يمكن أن تقدم إسهامًا في البحث الأنثروبولوجي أو النفسي ؛ إذ إنها تلقي الأضواء الفاحصة على مشكلات القيمة الجمالية في علاقاتها الوثيقة بكل تطور ثقافي ، داخل الإطار الأنثروبولوجي على وجه الخصوص .

وعلى الرغم من أن الشّعرية لم تتبلور كنظرية أدبية ونقدية إلا في مرحلة

متأخِّرة ، فلها تاريخ عريق موغل في القدم . إن التأمل النظري في الأدب ، لا يمكن فصله عن الأدب نفسه ، وهو ما يفسر ميل النص الأدبي إلى أن يتَّخذ نفسه كموضوع للدراسة ، وقد اعتاد نقاد الغرب أن يحددوا البدايات المبكرة للشعرية في العصور الإغريقية القديمة ، لكن في المرحلة التاريخية نفسها أو قبلها ، كانت دراسة من هذا القبيل قد نشأت في الصين والهند ، ومع ذلك يعتبر أرسطو أول من وضع بحثًا منظمًا ، ولا يمكن لأي نص آخر أن يقارن من حيث الأهمية التاريخية بشعريته ، بل يمكن القول بأن تاريخ الشِّعرية ، ما هو إلا إعادة تأويل النص الأرسطي برغم اشتماله على هفوات وفقرات غير مفهومة ، لكن أرسطو كان يهدف بشكل واضح إلى تشكيل نظريَّة عامَّة للأدب ، طوَّرها من خلال بحثه في نوعين فقط هما : المأساة والملحمة . لكن تأثيره لم يكن مباشرًا ، إذ لم ترد الإشارة إلى كتابه في العصور اللاحقة ؛ إذ إن العصور الوسطى اقتدت بهوراس الروماني أكثر من اقتدائها بأرسطو الإغريقي ، فظهرت عندئذ العديد من الكتابات التي تقنن قواعد الشِّعرية وتقاليدها .

لكن ابتداء من عصر النهضة ، أضحى الرجوع إلى أرسطو ضروريًا ، وصارت إيطاليا مركزًا لهذه الدراسات على أيدي سكاليجر وكاستلڤيرتو ، ثم انتشرت في العصور اللاحقة في ألمانيا (ليسنغ وهيردر) ، خاصة مع الانطلاقة الرومانسية لفردريك شليغل ، ونوڤاليس ، وهولدرلين ، وفي إنجلترا (كولردج) ، ومع ما يسمى أحيانًا بالرَّمزية التي تشكَّلت تقاليدها مع إدجار آلان بو ، وفي فرنسا (مالارميه وڤاليري) .

إن التفكير النظري في الأدب ، لن يجد أبدًا ذلك الاستقلال الذي كان يتمتَّع به عند أرسطو ، إذ إنه بعد العصور اللاتينية القديمة (الرومانيَّة) ، اقتصر وصف الحدث الشِّعري على ميدان البلاغة . ولم يعد الاهتمام منصبًا على

الخطاب في حدٍّ ذاته . كما أصبح الشعراء أنفسهم ميالين إلى رفع ممارساتهم التطبيقية إلى مستوى المعيار أو القاعدة ، أكثر من الميل إلى البحث عن وصف متماسك للأحداث . وقد اقترح م. هـ. إبرامز ، تصنيفًا لنظريات فن الشعر ، يراعي في الوقت نفسه رصدها في ضوء الاعتبارات الزَّمنية ، وتعتمد على ما يسميه بالعناصر الأربعة المكونة للفظية الأدبيَّة : (الأديب والقارئ والعمل الأدبي والكون) ، وعلى الاهتمام المتأرجح بين القوة والضعف الذي تركزه كل نظرية على أحد هذه العناصر . ولقد كانت النَّظريات الأولى تهتم أساسًا بالعلاقة بين العمل الأدبي والكون ، وسميت بالنَّظريات الإيمائيَّة . وفي القرنين السابع عشر والثامن عشر ، نشأت مذاهب اهتمت أكثر بالعلاقة بين الإنتاج الأدبي والقارئ ، وسميت بالنظريات البراجماتيَّة . في حين ركزت الرومانسية اهتمامها على الأديب وعلى عبقريته الشَّخصيَّة ، وسميت بالنظريات التعبيريَّة .

وأخيرًا مع ظهور النظرية الرمزيَّة ، انفتح عهد النظريات الموضوعية التي تصف العمل الأدبي كما هو . لكن هذا التَّصنيف للنظريات يظل بطبيعة الحال تخطيطًا نظريًا إلى حدٍّ كبير ، ولا يتطابق إلا نسبيًا مع التطور الفعلي الذي عرفته الشّعرية التي لم تظهر كدراسة نظرية مستقلَّة إلا مع بداية القرن العشرين ، ومع تطوُّر النقد في العديد من البلدان مثل الشكلية في روسيا ، والمورفولوجية في ألمانيا ، والنقد الجديد في أمريكا وإنجلترا ، وأخيرًا البنيوية في فرنسا .

ثم يستعرض تودوروف وديكرو في كتابهما « المعجم الموسوعي لعلوم اللغة » هذه النَّظريات المتزامنة . فالشكلية في روسيا كانت تضم مجموعة من النقاد والدارسين من لينينغراد وموسكو ، ما بين عامي ١٩١٥ و ١٩٣٠ ، قامت على رفض اعتبار الأدب مجرد محاكاة لفصيلة أخرى من الكتابة أو

الواقع مثل السيرة الذاتية للأديب ، أو المجتمع المعاصر ، أو النظريات الفلسفية ، فالشكليون الروس ، يتشبثون بما في العمل الأدبي من طابع أدبي خالص (الأدبيَّة) . ويعدُّ ياكوبسون أوَّل من شكل الانطلاق لكل شعريَّة ابتداء من ١٩١٩ . إن أعمال هؤلاء ، لم تنصب على العمل الأدبي الفردي فحسب ، بل على البنيات السَّردية (الحكائية) كما نجد في كتابات شكلوفسكي ، وتوماشفسكي ، وبروب . أما الأسلوبية فقد تجلَّت في كتابات إيخنباوم ، وڤينوغرادوف ، وتنيانوف ، وباختين ، وڤلوشنوف . وكذلك الإيقاعية في كتابات بريك وتوماشفسكي ، والصوتية في كتابات بريك وياكوبسون ، والعلاقة بين الأدب والمجتمع عند تنيانوف وڤلوشنوف . . . إلخ .

أما نشاط النَّظرية المورفولوجية فازدهر في ألمانيا بين عامي ١٩٢٥و ١٩٥٥ . وهي النظرية التي تبنت تراث غيته ، سواء إبداعاته الأدبية والشِّعرية أو كتاباته في العلوم الطَّبيعية . كما رفضت هذه النَّظرية الاتجاه التاريخاني تحت تأثير كروتشي وفوسلر ، وحرصت على ابتكار خاص بها في وصف أنواع الخطاب الأدبي وأشكاله ، ابتكار متميز عن الدراسات الأسلوبيَّة التي قام بها ليو سبيتزر ، ولا يهتم كثيرًا بأسلوب كاتب معين . وكان من رواد النَّظرية المورفولوجية أندريه جول بدراساته عن الأنواع الأدبيَّة الأوليَّة (اللُّغز ، المثل ، الأسطورة) ، وأيضًا أ. والزل بدراساته في أنواع الكلام (الحكي الموضوعي ، الأسلوب الحر غير المباشر) . . . إلخ .

ويعلق تودوروف على المعنى الحقيقي لنظرية « النقد الجديد » فيقول إنه مصطلح أضيق مما أوهمت به شعبيَّته التي استمرت منذ مطالع القرن العشرين وحتى بدايات ربعه الأخير ، ومن الواضح أن جزءًا كبيرًا من النقد الأنجلوسكسوني – بما فيه « النقد الجديد » ، يتَّسع لكل نظرية ، مثله في ذلك مثل الشِّعرية ، ويحقق تفرده في تأويل النصوص ، ومنذ بداية عشرينيات

القرن العشرين ، قدم كل كم أ. أ. ريتشاردز ووليم إمبسون فرضيات تدرس وتحلل وظيفة المعنى في الأدب ، كما درس بيرسي لبوك مشكلة الراوي أو السارد في العمل التخييلي . ثم توغل « النقد الجديد » في الإشكاليات المحورية التي تدور حول الإبهام والسخرية والمفارقة . ولعل نظرية الأدب التي قدَّمها رينيه ويليك وأوستن وارين في كتاب شهير بنفس الاسم ، كانت نتيجة لتأثير مزدوج ، غير مباشر للشَّكلية ومباشر للنقد الجديد .

أما في فرنسا ، فقد هيمن الفكر التاريخي من جهة ، والانطباعية الصحفيَّة من جهة أخرى ، فشكلا حاجزاً لأي تطور للشِّعرية لمدة طويلة ، وذلك برغم المشروع الذي بدأه پول ڤاليري . ولم تر المحاولات الأولى للتحليل البنيوي النور إلا ابتداء من ١٩٦٠ ، تحت التأثير المزدوج للبنيوية في الإثنولوجية ، وفي اللغويات التي تمثلت في دراسات ليڤي - شتراوس ، وورومان ياكوبسون ، وإميل بنفينيست ، وفي المحاولات الفلسفيَّة الأدبية التي قدَّمها موريس بلانشو ، والتي اتَّخذت طابع إعادة التجديد في إطار الاهتمام بالنواحي البلاغيَّة ، وأنواع النِّظم ، واستكشاف البنيات القصصيَّة أو النصية التي كان رولان بارت رائداً لها .

لقد كانت الشعرية نظرية ، ومنهجًا ، ورؤيا ، وسعيًا دؤوبًا لإرساء النقد الأدبي على أسس علمية دقيقة ومقننة ، حتى توصد الباب في وجه المدعين الذين يظنون أن مجال النَّقد مباح لكل من يتوهم في نفسه أنه ناقد .

الشَّكليَّة

Formalism

تعد النظرية الشَّكليَّة من أحدث النَّظريات الأدبيَّة ، إذا ما قورنت بالنَّظريات السِّياقية التي ربطت الأدب بكل سياق خارج على نطاق العمل الأدبي نفسه ، سواء أ كان سياقًا اجتماعيًا أم سيكولوجيًا أم تاريخيًا أم واقعيًا أم طبيعيًا أم أنثروبولوجيًا أم أخلاقيًا أم قوميًا أم ماركسيًا أم تعليميًا أم تربويًا أم نسويًا . . . إلخ . فقد اعتبرت الشكلية نوعًا من الثَّورة ضد هذه النظريات السِّياقيَّة التي وضعت الشَّكل الفني أو البناء الدرامي أو الإبداع الجمالي في خدمة الرِّسالة السياقية التي اعتبرتها النظرية الشكليَّة مجرد مضمون استقل تمامًا عن الحياة التي أخذ منها بمجرد اندماجه في العمل الأدبي وتحوله إلى عنصر لا حياة له خارجه .

وعبر التاريخ كان المتلقون العاديون يؤمنون بأنه لا يوجد نقد أدبي خارج نطاق النَّقد السياقي ، وأن العمل الأدبي ليس غاية في حدِّ ذاته ، بل هو مجرد أداة لتوصيل رسالة معينة . ثم جاءت النظرية الشَّكلية في مطالع القرن العشرين لتشكل تحديًا مباشرًا لهذه المعتقدات النَّقدية التي ترسَّخت عبر القرون . فقد حاولت أن تبيِّن لهؤلاء المتلقين العاديين أن ما تعدُّه الآراء السائدة والشائعة فنًا ، ليس في حقيقته فنًا على الإطلاق ، وأنَّهم يأتون إلى الفن من المدخل الخطأ ، وبالتالي تفوتهم قيمته . فقد اعتادوا التَّركيز على العلاقة الوثيقة بين الفن وبين التَّجربة الحياتية المعاشة خارج مجال الفن الذي

يعتبرونه مجرَّد مرآة مباشرة للحياة ، وإن كان في بعض الأحايين ينهل منها ويحاول إيضاحها .

أما النظرية الشكليَّة فتعارض هذا الموقف تمامًا ، لأنها ترى أن الفن الصحيح منفصل تمامًا عن الأفعال والموضوعات التي تتألَّف منها التجربة العملية في الحياة ، فالإبداع الأدبي والفني عالم قائم بذاته ، وهو ليس مكلفًا بتقديم نسخة أو صورة مكرَّرة للحياة بصفتها الأصل ، أو مضطرًّا للاقتباس منها لأنه تابع لها . ذلك أن قيم الفن لا يمكن أن توجد في أي مجال آخر من مجالات التجربة البشريَّة . فالفن ينبغي أن يكون مستقلا مكتفيًا بذاته ، إذا أراد أن يكون فنًا وأن يقوم بوظيفته النابعة من طبيعته .

ووجدت النظرية الشَّكلية ضالتها في الموسيقى والفن التشكيلي لقدرتهما على التعامل مع الشَّكل النقي الخالص الذي لا يلجأ إلى استخدام أدوات و وسائل يستخدمها الناس في حياتهم الواقعية . فالناس لا يستخدمون الألوان والخطوط والمساحات والكتل ، أو الأصوات والألحان والأنغام في التعامل فيما بينهم ، لكنَّهم يستخدمون الألفاظ والجمل والكلمات الموصلة لمعان مختلفة لقضاء مصالحهم ، وهي الأدوات والوسائل التي يستخدمها الأدب . ومن هنا واجهت النَّظرية الشَّكليَّة صعوبات ومعضلات في وضع الحدود المتبلورة بين استخدامات اللُّغة والكلام والتعبير اللفظي في الحياة اليومية وبينها في الشعر والمسرح والقصة وغيرها من الأشكال الأدبية . فمن السَّهل في الفن التشكيلي إبداع صور وتماثيل لا تشبه شيئًا أو شخصًا في الواقع المعاش ، إذ إن قيمة العمل تتمثل في التنظيم الشَّكلي أو الشَّكل التنظيمي للعناصر التصويرية أو النحتية ، من خط وكتلة ومُسطَّح ولون . فالاهتمام منصب على ما هو كامن وفريد في التَّصوير والنَّحت وغيرهما من الفنون التشكيليَّة ، أي على ما لا يمكن إيضاحه أو إدراكه على أي نحو آخر .

ولذلك كان في إمكان المصورين والنحاتين ، في الرُّبع الأخير من القرن التاسع عشر ، أن يرسوا دعائم قويَّة للاستقلال الذاتي للفن عن الحياة ، فلم يعد معتمدًا على الحياة أو مسئولاً أمامها ، لأن أهدافه وقيمه ووسائله أصبحت خاصَّة به وحده . فالمهم في الأمر هو خلق شكل جمالي يتميز في صميمه بأنه يجذب العين ويأسرها ، بشرط التَّخلي عن أية علاقة مؤقَّتة أو عابرة أو واهية بالواقع .

وقد اتَّخذ الشَّكليون نفس الموقف من الموسيقى التي نظروا إليها على أنها الفن الخالص النقي بمعنى الكلمة ، وقد لخص الناقد الأمريكي وولتر باتر هذا التوجُّه في عبارة مشهورة قال فيها : « إن كُل فن يهفو على الدَّوام إلى حالة الموسيقى التي لا تحاكي موضوعات ولا تروي قصَّة ولا تستخدم لغة الحياة الواقعية ، بل هي لا تستطيع أن تفعل ذلك ، إذ إن الوسيط الذي تستخدمه ، على خلاف الأدب لا يسمح لها بذلك ، فمن الضروري أن يكون قوامها ترتيبات شكليَّة من العناصر التي يتألف منها وسيطها ، وهي الألحان والنَّغمات والأعمدة الصوتية والتنويعات . . . إلخ ، تمامًا كما يقول التَّعريف الشكلي للفن . والمتلقي أو المستمع أو المتذوق المتمرِّس يستجيب للألحان والنغمات التي تشكل نفسها بنفسها ، دون أن تحول انتباهه أيَّة دلالة تصويريَّة أو معنى تمثيلي لشيء واقعي في الحياة ، ذلك أن للفن واقعًا خاصًا به ويختلف في وسائله وغاياته عن الواقع الذي يعيشه الناس في حياتهم . ولذلك يقول الناقد كلايف بل في كتابه « الفن » ١٩٤٧ إن المستمع « غير النقي » الذي يحاول أن يجد في الموسيقى انفعالات بشرية من الرُّعب والغموض ، من الحب والكراهية ، لا بد أن يتهاوى من القمم العليا للنشوة الجماليَّة إلى السُّفوح الراكدة المأمونة للبشريَّة الدافئة .

إن أبرز سمات النقد الشكلي هو تجاهله التام للموضوع التصويري أو

المضمون التمثيلي لشيء خارج نطاق العمل الفني ، وكان أبرز رائدين لهذه النظرية هما كلايف بل في كتابه « الفن » ، و روجر فراي في كتابه « الرؤية والتصميم » اللذين فرضا ظلهما على الساحة النقدية منذ منتصف القرن العشرين . فقد وجدا أن المتلقين يبحثون في الأدب.والفن عن تصوير لموضوعات الحياة الواقعية ، ويستجيبون لها وكأنها الحياة . يقول بل إن المتلقين الذين لا ينفعلون بالشكل الخالص إلا قليلاً ، أو لا ينفعلون به على الإطلاق ، تجتاحهم الحيرة الشّديدة في مواجهة العمل الفني الذي يشكل نفسه بعيدًا عن الصُّور أو الأشكال الواقعية التي ترسمها الحياة بعفوية غير جماليَّة ؛ لأن الهدف منها مُجرَّد تحقيق أهداف عملية عابرة . وهكذا يقرأ هؤلاء المتلقون التقليديون في أشكال الأعمال الفنِّية وأساليبها ، تلك الوقائع التي تشعرهم بالانفعال إزاءها ، وتثير فيهم الأحاسيس التي ألفوها في حياتهم . ولذلك يُهاجم روجر فراي هؤلاء المتلقين ؛ لأنَّهم يعاملون العمل الفني على أنَّه مُجرد صورة لأصل موجود في الحياة . ويمكن أن نضيف إلى مقولات بل وفراي أن الفن من هذا المنطلق يصبح غير ضروري وربما عديم الجدوى ؛ لأنه مجرد صورة في حين أن الناس يملكون الأصل في حياتهم الواقعية ، ومن يملك الأصل لا يهتم بالحصول على الصورة ، وإذا اهتم بها فعلى سبيل المضاهاة والمقارنة ورصد أوجه التشابه أو الاختلاف ، في حين أن الفن يملك قيمه المميزة وطاقاته الثمينة الفعالة التي لا تستمدُّ قدرتها على الاستمرار والتّواجد من الحياة .

وقد شعر أنصار النظريَّة الشكلية بحيرة وقلق شديدين تجاه الأدب ؛ لأنه لا يستخدم الألفاظ بوصفها موضوعات أو أدوات أو وسائل لها أهمية في حد ذاتها ، كالألحان في سوناتا أو الخطوط في صورة تجريديَّة . فالقُراء لا يركِّزون في الرواية على مُجرَّد رؤية أشكال الألفاظ على الصفحات أو سماع أصواتها

عندما تنطق ، فلا أحد يستطيع أن يتجاهل معنى الكلمات ، وإلا أصبح العمل الأدبي كله بلا معنى ، فالكلمات بطبيعتها تدلُّ على شيء خارج عنها ، قد يكون أحداثًا أو أشخاصًا أو أشياء ، وما يعني القراء هو ما تدل عليه الألفاظ ، ولذلك لا ينطوي الأدب على دلالة كامنة فيه ونابعة منه ، وإنما يتجه بالقراء والمتلقين نحو مواقف واقعيَّة من نوع ما ، حتى لو استخدم الخيال أداة لتصوير هذه المواقف .

وبناء على ما سبق فإن بل يقول إنه من الصَّعب وربما من المستحيل أن يكون الأدب فنًا خالصًا ، لدرجة أنه حتى في حالات تذوق الشعر الرفيع ، فإنه تذوُّق غير نقي لأنه لا يستطيع أن يتخلَّص من شوائب الحياة الواقعية العالقة به ، لأن الشكل يكون مثقلاً بمضامين رسبتها الحياة سواء في العقل الواعي أو الباطن ، فهي حالات نفسيَّة مرتبطة شرطيًا بانفعالات الحياة ، وتستجيب لها بمجرد إثارتها في تداعيات خارج نطاق العمل الفني ، ويعترف بل صراحة بالمقولة التي تؤكد أن النظرية الشكلية لا تستطيع تفسير القيمة التي يجدها القراء في الأدب ، والتي يعترف أيضًا بأنها قيمة عظيمة جدًّا ، لكنَّها لا تخضع للمعايير الشَّكلية فحسب ، بل تمد جسرًا متينًا بين العمل الأدبي والواقع المعاش ، وبذلك تهدر استقلال العمل الفني الذي تحرص عليه النظرية الشكلية . ويقرر كلايف بل إنه إذا كان الأدب لا يستخدم شكلاً مجردًا ، فإنه فن يختلف تمام الاختلاف عن التَّصوير الذي استطاع من خلال النظرية التجريديَّة أن يستقل تمامًا عن الواقع . ولذلك يحتم بل أن تعترف النَّظرية الشَّكلية بالفوارق التي لا يمكن إزالتها بين مختلف الفنون ، وذلك طبقًا لتحليله النقدي في كتابه « اختلاف الأدب » ١٩٢٢ .

أما روجر فراي فيرى أن النظرية الشكليَّة لا يمكن أن تتناول مختلف الفنون بمعيار واحد ؛ إذ إن أهم ما في أي عمل فني هو بناؤه الشَّكلي الذي ينمو

ويتكامل بطرق لا حصر لها ، ففي التصوير لا يستجيب المشاهد للون واحد في حد ذاته ، وإنما يستجيب للعلاقات القائمة بين جميع الألوان . وبالمثل فإن المهم في التراجيديا ليس الشِّدة الانفعالية للأحداث التي يصورها الكاتب ، وقد تذكر المتلقي بأحداث شبيهة مرَّ بها أو سمع عنها ، وإنما المهم هو الإحساس الحي بحتمية وقوعها . ففي الحياة يروي الناس ما وقع من أحداث ، لكن المؤلِّف التراجيدي يجسد حتميَّة الأحداث التي ستقع ولا بد أن تقع . إن هناك سياقًا دراميًا من التَّوترات ، وهو سياق أو نمط يصدر عن عدد لا حصر له من الأحداث التي تبدو أول الأمر مشوشة ومضطربة ومفتقرة للشكل المنظَّم والمتبلور . ومع ذلك يدفع هذا السِّياق المتلقين إلى الأمام بلا هوادة ، ومع تطور الأحداث وسط هذا الخضم من الاضطراب والتَّشويش ، يتبلور مسار واضح وشبه مُحدَّد ليصل بهم إلى النهاية المحتومة . وبالطبع فإن مُجرَّد تصوير الأحداث لإعلام المتلقين بها ، لا يمكن أن يكون بهذا القدر من الحيويَّة والتَّأثير لو لم يكن هذا السياق الشكلي الذي انتقل بها من مرحلة تصويرها وهي مشتَّتة مُضطربة ، إلى مرحلة التناغم الشكلي الذي يمنح الحق النهائي للعمل الفني كي يستمر ويتواجد دون أن يستمد حياته من الواقع المعاش . ومع ذلك فليس من السهل تحليل العمل الأدبي على أساس الشكل وحده .

ويتمثل جوهر النظرية الشكلية في أن التجربة الجمالية - وليست التجربة المعرفية أو المعلوماتية - لا يمكن حدوثها إلا عندما يكون العمل الفني شكليًا ، أما عندما يكون تمثيليًا ، فإن المتلقين يستجيبون له كما لو كان المضمون حياة واقعيَّة ، ولذلك فهم يشعرون بالانفعالات العاديَّة للحياة ، وليس بالانفعالات الجمالية التي يثيرها العمل الفني والتي تعجز الحياة عن تقديمها بوعي وقصد . ومع ذلك فمهما كان هناك تشابه بين استجابة المتلقين للحياة الواقعية واستجاباتهم للتجربة التي يجسِّدها العمل الفني ، فلن تكون هذه

مجرد نسخة من تلك .

ويقدم أرسطو دليلاً قديمًا - لكنه ما زال فعالاً ومؤثرًا - على الفروق الجوهريَّة بين الفن والحياة . فيقول في كتابه « فن الشعر » إن العمل الفني يتشكَّل من بداية و وسط ونهاية . وفي داخل العمل ذاته ، يكتسب المضمون أو الموضوع دلالة خاصة به ، تختلف كل الاختلاف عن دلالة الحدث أو الموقف أو الموضوع التاريخي أو الاجتماعي الواقعي . ففي العمل يعرض الموضوع ويتجسد داخل بناء حسي وشكلي وخيالي كامل ، ويتحد مع الجسم الفني للعمل ، بحيث تتغير طبيعته وجوهره عندما يكتسب حيوية ومعنى لم يكن يملكها مصدره في الحياة الواقعية . بل إن معنى المضمون أو الموضوع ، عندما يقدم إلى المتلقي من خلال وسيط كالأدب أو التصوير ، لا يمكن أن يفهمه أو يدركه على أي نحو آخر ، إذ إنه يكتسب خاصية الكثافة والحيوية التي تجعله جزءًا لا يتجزأ من العمل الفني المحدَّد ، والتي يفقدها عندما يُنتزع من العمل الكلي ويقيم بمعزل عنه .

وكان أ. س. برادلي من كبار النُّقاد الذين حرصوا على تأكيد هذا التمييز الضروري بين الموضوع كما هو في الحياة الواقعية ، والموضوع عندما يتجسد في العمل الفني . ففي كتابه « محاضرات أوكسفورد عن الشِّعر » ١٩٠٩ ، نشر دراسة شهيرة بعنوان « الشعر لأجل الشعر » ، قدم فيها مفهومًا آخر للمضمون أو الموضوع الذي رأى فيه أمرًا يمكن أن يحدَّد بمعزل عن العمل ذاته ، وضرب لذلك مثلاً بقوله إن من الممكن أن يعرف القارئ من كتاب مدرسي في الأدب الإنجليزي أن موضوع ملحمة « الفردوس المفقود » للشاعر جون ميلتون ، هو سقوط الإنسان ، دون أن يضطر إلى قراءة العمل الشعري نفسه ولذلك فإن الموضوع في عموميته ، لا يكمن في داخل القصيدة بل هو دائمًا خارجها . أما الموضوع كما تعالجه القصيدة ويتجسد فيها ، فإنما يتحد اتحادًا

كاملاً بما يسميه برادلي بالشكل الذي هو الجوهر ، ولا يمكن إدراك هذا الجوهر إلا بقراءة القصيدة نفسها ، بحكم أنها المدخل أو الوسيط الوحيد الذي يصل إلينا عن طريقه .

ويوضح برادلي أن قيمة القصيدة لا تكمن في قيمة الموضوع في حد ذاته . فمن الممكن كتابة قصيدة أو دراما رديئة عن سقوط الإنسان ، إذا كان الشّكل مهلهلاً أو هزيلاً أو تقريريًا مباشرًا أو خطابيًا دعائيًا . . . إلخ . فلن تشفع له عظمة الموضوع الملحمي . والعكس صحيح ، فقد يبدو الموضوع في نظر المتلقين عابرًا أو ثانويًا أو هامشيًا ، لكنهم سرعان ما يكتشفون أن حيوية الشكل وتفاعلاته وأبعاده وأغواره قد رصدته من زوايا لا تخطر ببال أحدهم ، وألقت عليه أضواء جماليّة ودرامية ، جعلته يبلور معنى من معاني الحياة في أخص خصائصها . ولعل مسرحيات الكاتب الروسي تشيكوف كانت أكبر دليل على ذلك ، فقد صور فيها مجتمعًا راكدًا لا أحداث فيه ، وشخصيات ضائعة فقدت معنى الحياة تمامًا ودارت في حلقات مفرغة ، وسارت في طرق مسدودة ، لكن المتلقي يدرك في النهاية ، سواء أ كان قارئًا أم مشاهدًا ، أن تشيكوف بلور انهيار مجتمع ، وانتهاء عصرٍ بأكمله ، ورصد نقطة تحوُّل ترهص بمجتمع أو عصر جديد يتخلّق من التُّربة القديمة التي أصابها الموات والعفن . وكان الشّكل الدِّرامي ، الشاعري الحساس ، الرقيق ، المرهف ، قد خلق جوًّا نفسيًا للمتلقين ، جعل من مسرحيات تشيكوف عالمًا لا يسأمون من ولوجه مرات عديدة ، نظرًا لعناصر الإثارة الرّقراقة الخاصّة به ، والتي لا تتوقّف عن التدفُّق في دوامات تجسد تطلعات الإنسان في عالم زاخر بالإحباط والضياع .

وإذا كان برادلي يؤكد أن الموضوع لا يحسم شيئًا ، لكنه لا يعني بهذا أنه لا يساوي شيئًا ، كما يزعم الشكليون المتطرّفون ، فهناك بعض المضامين أو

الموضوعات ، كسقوط الإنسان ، يمكن أن تكتسب عمقًا وعظمة عندما تصبح جوهرًا لعمل مثل « الفردوس المفقود » . لكن برادلي يقول إن هناك موضوعات تافهة وهزيلة وسخيفة لا تصلح أبدًا لأعمال فنية ذات قيمة ، لأنَّها لا تملك قوة الدفع أو الآفاق الإنسانيَّة أو الدلالات التي تساعد الأديب أو الشاعر على الإبداع في مجال الشَّكل . ويمثل برادلي بهذا المفهوم تيارًا نقديًا شائعًا ، يحتفظ بأعظم قدر من الاحترام والمديح للأعمال ذات الدلالة الإنسانية الكبرى ، خاصة التراجيديا . ومع ذلك فإن برادلي أظهر بوضوح أن طبيعة ما يتمثل في العمل الفني ، وقيمته الجمالية تختلف تمامًا عما هما عليه خارج نطاق الفن .

وما ينطبق على معظم النَّظريات الأدبية ، في تراوحها بين الاعتدال والتطرُّف ، ينطبق أيضًا على النَّظرية الشكليَّة التي يمثل فيها برادلي التَّيار المعتدل الذي لا ينكر أن هناك تشابهًا بين المضمون المتجسِّد أو الممثل في العمل الفني وبين مصدره في الحياة الواقعية ، وإن كان متميزًا عنه تمامًا ، بحكم أنه أصبح جزءًا عضويًا مندمجًا ومتفاعلاً في كيان العمل الفني المستقل بذاته . وبالتالي لا يراه ولا يستجيب له المتلقون مثلما يرون مصدره في الحياة الواقعيَّة ويستجيبون له ، إذ لابد أن يدركوا العمل جماليًا ، أي بطريقة منزهة عن أية منفعة واقعية عملية . فالعمل الفني يمنع الاستجابة للواقع المعاش ؛ لأنه يملك واقعًا خاصًا ومستقلا بذاته ، وله استجاباته الجمالية النابعة منه والخاصَّة به . فعندما يكون الإدراك جماليًا بالفعل ، فليس هناك أي انفصال بين الموضوع والتكوين الحسي والشكلي للعمل ، لأنهما في النهاية شيء واحد ، ومن الطبيعي أن هذا الشيء الواحد يدفعنا إلى التدبر في أفكار الحياة وشئونها ، لأنه يعمق من نظرتنا إليها ، ويوسع من أفقنا ، ولا يعني هذا أننا فقدنا اهتمامنا بالعمل ذاته كما يدعي الشكليون المتطرفون .

إن تعريفات الشَّكليين ، مثل تعريفات النظريات الأدبية الأخرى ، لا يمكن أن توصف بالصِّدق أو الكذب ، وبالتالي لا يمكن تفنيدها . ولكن إذا أمكن إثبات أن تعريفًا معينًا يتجاهل وقائع تجريبية مؤكدة ، ولا يؤدي إلى المزيد من البحث والتحليل والتقييم المرن الذي يفتح آفاقًا جديدة ، فلا بد أن يكون باطلاً ، مثله في ذلك مثل أي تعريف لا تثبت صحته في مواجهة التَّجربة العملية . وما دفع كلايف بل وروجر فراي إلى المناداة بالنظرية الشكليَّة هو تجربتهما الخاصَّة في الانفعال الجمالي ، الذي لا تثيره سوى النواحي الشكلية في الفن ، والتي أرادا أن يلفتا إليها الأنظار بعيدًا عن النظريات السياقيَّة سواء السُّوسيولوجية منها أو السَّيكولوجيَّة أو التاريخيَّة أو الأخلاقية أو الواقعيَّة أو الطبيعية أو الأنثربولوجية . . . إلخ . لكن مهما ركزت النَّظرية الشكليَّة على قيمة الشكل وأهميته القصوى التي لا تقوم للعمل الفني قائمة بدونه ، فإن تذوق العلاقات الشكلية ليس إلا نوعًا واحدًا من التجربة الجماليَّة ، ولذلك فقد ذهب الشكليون أبعد مما ينبغي حين أكَّدوا أن هذا هو النوع الوحيد من التجربة الجمالية . فإذا كان من الممكن اعتبار التجربة الجمالية انفعالاً خالصًا ، فإنه من الممكن أيضًا وضع أمور كثيرة أخرى في الاعتبار ، وتظل مع ذلك جمالية بالفعل . وإذا كان من الممكن أن يكون الفن الجميل تجريديًا تمامًا ، فإنه من الممكن أيضًا أن يتفاعل مع أمور كثيرة أخرى ، ويستعيرها من الحياة الواقعيَّة ، ويصورها ويوضحها ، ويظل مع ذلك محتفظًا باستقلاله الشكلي وقيمته الفنِّية وتجربته الجمالية .

وعلى الرغم من سيطرة نقاد الغرب على الساحة العالمية فإن الريادة تعقد في كثير من الأحايين للشكليَّة الروسيَّة التي كانت بمثابة ثورة ضد التَّقاليد التي رسختها كل من النَّظريتين السوسيولوجيَّة والرَّمزية في الأدب الروسي . وقد بدأت بقوة في مطلع القرن العشرين عندما أعلن الناقد والمنظر شكلوفسكي أنه

سيقف بالمرصاد لقتلة الأدب الروسي الذين استباحوا جمالياته من أجل التعبير عن قضايا لا تمت إليه بصلة . واستطاع شكلوفسكي وأتباعه من النُّقاد والأدباء وضع الأسس التي نهضت عليها النظرية الشكلية الروسيَّة ؛ إذ اعتبروا الفن هو الأسلوب ، وهذا الأسلوب هو الصَّنعة ، أو الحرفة ، أو التِّكنيك الذي لا يمثِّل الوسيلة أو الطريقة أو المنهج فحسب ، بل هدف الفن وغايته أيضًا . فليس هناك أي انفصال بين الوسيلة والغاية في الفن ، إذ يقول شكلوفسكي إن العمل الفني هو حاصل ضرب العناصر والعمليات الداخلة فيه ، ويساويها تمامًا . وبناء على ذلك ، فإن النقد ببساطة هو دراسة التكنيك أو الشكل في كل عمل فني على حدة ، وأن تاريخ الأدب ليس سوى تحليل أنواعه وأجناسه وأشكاله ، وأن التحليل النقدي هو في حقيقته الفقه الجمالي للغة ، وأن تطوُّر الأدب عبارة عن نتيجة لتطوُّر أساليبه وتقنياته ، وأن الشخصيات نتاج لتطور الأدب وليس لتطور المجتمع . ويستشهد شكلوفسكي بهاملت الذي يعتبره وليد تقنيات مسرحيَّة وليس وليد ظروف تاريخية واجتماعية .

وجمع أتباع شكلوفسكي من النُّقاد بين التَّنظير والتطبيق ، فكتب شكلوفسكي كتابًا رائدًا بعنوان « نظرية النثر » ، وكتب جيرمونسكي : « القافية » و « تولستوي » و « بلوك » ، وأيخنبام : « النَّغم والنظم » ، وغروسمان : « شعرية دوستيوفسكي » وخودازفتش « الاقتصاد الشِّعري عند بوشكين » . هذه الكتب وغيرها كانت علامات على طريق نهضة نقدية رائدة بزغت في العهد القيصري ، ثم تألقت في العهد السوفييتي تحت حكم لينين . فقد كانت نظرية الأديب بصفته صانعًا للكلمات والصياغات ، قد صادفت هوى عند الأيديولوجية الماركسية التي رفضت فكرة الإلهام على أساس أنها تهويمات بورجوازية ، وأن الأدب صنعة واعية بأهداف دولة البروليتاريا . لكن ستالين

في عام ١٩٢٧ أثار الشكوك حول أهداف الشّكلية الروسية التي تحمل في طياتها ميولاً أرستقراطية ، سواء في مجال الأدب أو الفن ، وتتنافى مع الواقعيَّة الاشتراكية التي تضع الأدب في خدمة أهداف الدولة السوفييتية . وشهد العام نفسه (١٩٢٧) تفكُّك جماعة الشّكلية الروسيَّة ، ونهاية نظريَّتهم في الاتّحاد السوفييتي ، وإن كان نُقاد الغرب قد اعتبروها إنجازاً نقديّا وأدبيّا لا يصح إهماله أو تجاهله ، فوجدت لها مسارات جديدة في فرنسا وإنجلترا وأمريكا على وجه الخصوص .

وكان ي. ن. تينيانوف قد كتب في دراسة له صدرت عام ١٩٢٧ بعنوان : « قضية التطور الأدبي » ، قال فيها إن التطور الأدبي لا يعني التعاقب بالضرورة ، بل هو في حقيقته لا يعدو أن يكون تبادلاً في أنظمة الظَّواهر الأدبية ، حيث تتناوب مواطن الأهمية بين التيارات الأدبيَّة والنقديَّة ، فيلمع أحدها حين ينطفئ آخر ، دون أن يقضي هذا بطريقة آليَّة إلى موت ذلك الأخير أو فقدان تأثيره في التّيار الوليد ، وكأن تينيانوف كان يتنبأ في نفس العام بما جرى للشكلية الروسيَّة التي انتقلت إلى أوربا الغربية بعد القضاء عليها في الاتحاد السُّوفييتي . وبرغم انقضاض الشّكليين الرُّوس وتشتتهم كجماعة ونشاط منهجي مُنظَّم ، فإن قضايا تراثهم النقدي تدفقت في مسارات واتجاهات لم تفقد حرارتها حتى الآن . وللتدليل على ذلك ، يكفي ذكر مبادئ حلقة براغ اللغوية ، ثم البنيوية وتطبيقاتها في ميادين المعرفة المختلفة . فقد كانت اللُّغة وأساليب توظيفها وسياقها المحك الأساسي الذي استخدمه الشكليون الروس في اختبار قيمة الأعمال الأدبية ومدى قدرتها على الصُّمود في مواجهة اختبار الزمن .

في العقد الثاني من القرن العشرين ، حين تبلورت الشكلية فيما عرف باسم « جماعة دراسة اللغة الشعرية » ، وهي الجماعة التي اتخذت من

موسكو مقرًّا لنشاطها اللُّغوي والنقدي ، كان لا يزال ماثلاً في أذهان دعاتها ، حصاد الرمزيين الروس الذين سيطروا على الساحة الأدبيَّة الروسية في العقد الأول من القرن العشرين ، في تبعية واضحة لأبرز ما خلفته الرمزية الأوربية من تجارب في الشكل الأدبي . وعلى الرَّغم من أن الشكليين تمردوا على الرمزيين في محاولتهم لتحرير الكلمة الشِّعريَّة من الاتِّجاهات الفلسفيَّة والدينيَّة المتصوفة التي أثقلها بها الرمزيون ، فقد اتَّفقوا معهم في نقطة الانطلاق التي تمثلت في تحرير الكلمة من سيطرة الدِّلالات السياقية والوضعية التي فرضت نفسها عليها من خارج نطاق الأدب ، وإخضاع هذه الدلالات لحتميات سياق الكل الشعري ، والعناية البالغة بالجانب اللُّغوي والموسيقي في القصيدة ، وتوظيف الإيقاع والوحدات الصوتيَّة بما يثري الشكل الشعري قبل أي اعتبار آخر .

وبصفة عامة ، فقد كان الشاعر أو الأديب في نظر الشكليين ، صائغًا للكلمات بكل ما تحمله من معان تنبع من العمل الأدبي وتصب فيه ، وللأصوات التي يجب أن تقوم بوظيفتها التعبيريَّة الموسيقيَّة الموحية بالجديد من الدِّلالات . وبرغم التيارات المتطرفة التي تعسفت في فصل الفن عن الحياة ، فلا بد أن نسجل للنظرية الشكليَّة حرصها الشَّديد على الحفاظ على الكيان المستقل والذاتي للفن كي لا يُهدر لأية اعتبارات أخرى .

الصوفيّة

Mysticism

لم يكن تأثير النظرية الصوفيّة على الإبداع الأدبي بأقل من تأثيرها على التفكير الديني ، ذلك أن أهداف الصوفية تتّفق إلى حد كبير مع أهداف الأدب الإنساني الراقي ، فالصوفية تدعو إلى السمو والارتفاع بالنّفس البشريّة فوق تفاهات الحياة اليوميّة ، واهتمامات العالم الدنيوي الذي لا يرى من حياته سوى يومه المحدود بالزّمان والمكان . ونفس المهمّة يحاولها الأدب بصفة عامّة منذ أن عرفه الإنسان وأدرك أهميته في حياته ، فالمعروف أن الوحدة العضوية التي تميّز الأعمال الأدبية الناضجة عبارة عن تجسيد موضوعي لوحدة الكون التي تتمثّل بصفة خاصة في علاقة الحب الصافي والنقي بين الخالق والمخلوق . وقد جسّد كثير من الأعمال الأدبية آمال الإنسان وابتهالاته من أجل حياة أفضل ، يتخلّص فيها من قيود المادة التي تجبره في كثير من الأحايين على البقاء في دنيا الحيوان بكل ما تحويه من غرائز بدائية وانفعالات بربريّة .

وكل البشر دون استثناء لديهم جانب صوفي في حياتهم ، لكن فاعليّة هذا الجانب تختلف من شخص إلى آخر ومن ظرف إلى آخر ، لأنه إذا كان للجسد الكثير من المتطلبات ، فالروح أيضًا لها من المتطلبات ما هو أكثر حيوية بالنسبة لنمو الإنسان المتكامل ، ولكن الجسد ينتصر غالبًا ؛ لأن ضغوط الحياة اليومية وإلحاح الغرائز الحيوانية ، وصراع الغابة الذي يحكم حياة الأفراد كما يحكم حياة الشعوب ، كل هذه العوامل ترجح كفة الجسد على الروح . ومع

ذلك يظلُّ الصراع بين الروح والجسد ساريًا ، وهو صورة أخرى للصراع الذي عرفه الإنسان بطول تاريخه بين الذات والموضوع أو بين الفرد والمجموع . فالحيوان في الغابة لا يقيم وزنًا للحيوانات الأخرى ، لأن غرائزه هي التي تحكم كيانه ، وتحصر وجوده في الوفاء بمتطلبات جسده ، أما الإنسان فعليه أن يكبح جماح غرائزه من أجل صالح المجموع . فإذا نجح في هذا ، فإنه يكون قد أوجد تعادلاً بين الروح والجسد ، وهذا ما يسميه توفيق الحكيم بالتعادليّة . ولكن الصوفية هي مرحلة تالية للتعادلية لأنها تحاول وضع زمام الجسد في يدي الروح بحيث يحقق الإنسان وجوده الروحي ، و يستشعر من المتعة الروحية والنشوة الوجدانية ما يمكن أن يشكِّل تجربة سيكولوجيّة تترسب في عقله الباطن ، وتصبح جزءًا من كيانه النفسي والعقلي والفكري بل والسلوكي أيضًا . وهنا تكمن العلاقة الوثيقة بين الأدب والصُّوفية .

وغني عن القول أن الأدب يتّخذ مضمونه الأساسي من مشاعر الإنسان وآماله وآلامه ، ويجعل من أعماله الشِّعرية والمسرحيّة والروائية ، تجربة سيكولوجية تطهر وجدان الإنسان من كل الشوائب والرواسب الدنيوية ، وتساعده على إدراك وحدة الكون . وكان أول مفهوم علمي لهذه النظرية الصوفية قد برز في كتاب « فن الشعر » لأرسطو عندما قام بتحليل المشاعر التي يمارسها الإنسان في حضرة المأساة . ذلك أن الإنسان ينسى ذاته واهتماماته الشخصية الضيقة في مواجهة البطل التراجيدي ؛ لأنه يتعاطف معه بحكم الإنسانيّة التي تجمعهما سويًا ، وفي الوقت نفسه يخاف من مصيره الذي ينتظره ولا يستطيع منه فكاكًا . وفي أثناء مروره بهذه التجربة السيكولوجية ، تتجسد القوى الميتافيزيقية التي لا يستطيع الإنسان إدراكها عن طريق حواسه الخمس ، ويدرك أن هذا الكون لم يخلق عبثًا ، ولكنه موجود طبقًا لنظام صارم دقيق ، وأن هذه الدِّقّة لا بد أن تكون من صنع خالق تسمو

إرادته فوق إرادة البشر ، وبالتالي يُدرك الإنسان نفسه على حقيقتها ، مجرد قطرة في محيط متلاطم الأمواج . وتتمثَّل حياة هذه القطرة في الاندماج الكامل في مياه هذا المحيط ، وهذا ما يعبر عنه المتصوّفة بالاندماج الكلي في الذات العليا .

وإذا كان العمل الأدبي هو قطعة متجسّدة من وجدان الأديب ، ويستطيع المتلقون الاستمتاع به دون معرفة شخصية بالأديب ، فإنه يمكن للإنسان أن يتحد مع خالق العالم دون أن يراه مرأى العين ، وذلك من خلال صُنع يده . ولعل هذا هو الاختلاف الأساسيُّ بين الإنسان والحيوان ، الذي يستعمل العالم كما هو في حين يسعى الإنسان إلى الارتقاء به إلى الآفاق التي يحس فيها أنّه اقترب من أقرب مسافة من خالقه ، ويجب أن يؤخذ الاقتراب هنا بمفهومه الروحي والعقلي والنفسي وليس الاقتراب بمفهومه المكاني . فالخواص الظاهرة للواقع إنما مرجعها إلى عقل المدرك أو العارف ، بمعنى أن الأشياء في ذاتها ليست مكانية ولا زمانية ، بل ظهورها لنا على هذا النحو ، يرجع إلى طبيعة العقل البشري الذي لا يستطيع أن يدرك الأشياء إلا وهي حالة في مكان وسارية في زمان . ولذلك فالصوفية تحاول أن تتحاشى القصور العقلي عن استغلال الملكات الروحية في الإنسان مثل الحدس والإلهام والشّفافية والتركيز الشّديد والمكثّف على إحساسات معيّنة حتى يصل الإنسان إلى أبعد الآفاق الممكنة . وهذا التّركيز يعد الهدف الأساسي لكل عمل أدبي مُتقن ، لأنه يأخذ بلب القارئ أو المتفرج ثم يعمق إحساسه وحدسه فيما يختصُّ بموقف أو موضوع مُعيَّن . ومن خلال هذا التّعميق يستطيع أن يصل إلى الفكرة الموضوعية التي تبلور معنى الكون ، فيزداد إدراكه له ، واطمئنانه إليه ، وحبه له ، وبالتالي فإن هذا يوثق علاقته بالوجود لأنه يدرك موقفه منه .

ويمكن إرجاع البدايات المبكِّرة للصوفية كمذهب في الأدب الغربي إلى المسرحيات الدينية التي انتشرت في العصور الوسطى وكانت تهدف أساسًا إلى الوعظ الأخلاقي والإرشاد الديني والتبصير بعواقب الخطيئة التي يغري بها الشَّيطان الناس حتى يقبلوا على ارتكابها ، وغالبًا ما كانت هذه المسرحيات تحتوي على أشعار هي أقرب إلى الصَّلوات والابتهالات التي ترفعها الشخصيات إلى الله طلبًا للمغفرة . وكان كتاب هذا النوع من المسرحيات ، حريصين على إشاعة الجو الديني والروحي في المسرح من خلال النَّص حتى لا يكاد يشعر المتفرج بالفرق بين المسرح والكنيسة . وكانت الشخصيات لا تخرج عن القيام بأدوار الملائكة أو الشَّياطين أو الخطايا السَّبع المميتة ، بمعنى أن التَّجريد الرمزي هو الذي يسيطر على النَّص والتمثيل حتى لا يحس المتفرِّج بالوجود الجسدي للممثِّلين مما قد يخرجه عن الإطار الروحي والتجريدي للمسرحيَّة ، ويفقده القدرة على بلوغ الصَّفاء أو الانسجام أو الراحة النفسيَّة أو الشفافيَّة الروحية التي تسعى الصوفية إلى تحقيقها سواء على المستوى الديني أو الأدبي .

وقد تبلورت النظرية الصوفيَّة بشكل أوضح – بعد المسرحية الدينية – في أشعار دانتي وخاصَّة ملحمته الشَّهيرة « الكوميديا الإلهية » ، وفيها تتحوَّل الشَّخصيات إلى أرواح هائمة بين الفردوس والمطهر والجحيم ، والأشعار إلى ابتهالات وتسابيح تدفع القارئ إلى التأمُّل في روعة الكون وجلال صانعه . وقد انتقل الأثر الصوفي لدانتي بعد ذلك إلى إنجلترا ، وتمثل في مدرسة الشُّعراء الميتافيزيقيين التي تزعمها الشاعر الإنجليزي الكبير جون دن (١٥٧٣ – ١٦٣١) ، وهي المدرسة التي برزت على الساحة الأدبية وفرضت نفسها برغم معاصرتها لعملاق الشعر والمسرح وليم شكسبير ، وقد تحمس الأدباء الكلاسيكيون في إسبانيا لتبني هذا الاتجاه الأدبي الجديد الذيساير الروح

الكاثوليكية السائدة . وما حدث في إسبانيا حدث تمامًا في فرنسا نظرًا للتقارب الجغرافي والتشابه العقائدي ، وخاصّة أن المدرسة الكلاسيكيّة التقليدية كانت تسود البلدين وتنادي بإحياء التراث القديم ، وفي مقدمته التراث الديني ، حتى يتعرَّف الناس على مقوماتهم الروحية والفكريَّة والقوميَّة . وقد قاد هذا الاتجاه في فرنسا مُعظم الأدباء والمفكِّرين ورجال الدين ابتداء من الداعية سان فرانسيس إلى الأديب فينيون .

لم يقتصر تأثير المفكِّر الديني سان فرانسيس على رجال الدين في عصره من أمثال سان بونا ڤينتورا بل امتدَّ إلى الشُعراء من أمثال فرا جاكوبين . فقد كان الأدب وثيق الصِّلة بالدين ومتفاعلاً مع المسارات التي يشقُّها ، ووجد أن رسالته لا تقلُّ في جلالها وحيويتها وضرورتها عن الرسالة الدينيَّة ، خاصَّة عندما يساعد الإنسان على تخليصه من كل اضطراباته الداخلية الناتجة عن تقلبات الحياة اليومية . ويؤمن من اختبروا تجارب التجليات الصوفية أنَّه ليست هناك سعادة أروع من التي يحصل عليها الإنسان في النشوة الوجدانية النابعة من عشق الذات الإلهية . وليس هناك أعظم من الشاعر الذي يتمكَّن من إثارة هذه النشوة داخل قارئه ، فلا يوجد هدف أسمى من السمو والارتقاء بالبشر بعيدًا عن أدران الحياة اليومية وموبقاتها . أما الشاعر الذي يداعب غرائز القارئ ويهدهدها ، فإنه يدخله عالم الحيوان بقتل انطلاقات الروح وتطلعاتها عنده .

ويؤكد سان فرانسيس وأتباعه أنه لو تمكن البشر جميعًا من الاتحاد بالذات الإلهية ، وبلوغ هذه النشوة الوجدانية ، لتحول هذا العالم إلى جنة . لكن المأساة أن الغرائز الحيوانية في الإنسان ما زالت تشدُّه إلى دنيا الواقع المضطرب المؤلم ، وتمنعه من الحصول على الصفاء الذهني ثم التجلي الروحي اللازم لبلوغ أعلى درجات التركيز والشَّفافية التي تتلاشى فيها النَّرجسية والأنانيَّة

والكراهية والحقد والضَّغينة والعنف والقلق والضيق والهم والملل والتشاؤم . . . إلخ . من المشاعر التي تنهش كيان الإنسان وتسحقه ، في حين أن أول شرط للوصول إلى مرحلة التجلي هو التخلُّص من كل هذه المشاعر المتناقضة والمشوشة والمسببة للصراعات النفسية .

وفي إيطاليا أدى الاتجاه الصوفي إلى قيام حركة الإخوة الفرنسيسكان التي امتدَّت بعد ذلك إلى شبه جزيرة أيبيريا على يدي المصلح الديني والشاعر الرائد رامون لال ، الذي قال إن الاتحاد المطلق بين المخلوق والخالق كما تحتِّمه الصوفية المثالية ، لا يؤدي إلى نتائج نفعيَّة كثيرة في الحياة العملية . ونادى بأن تكون النَّظرة الصوفيَّة إلى حقائق الحياة أكثر نفعية عن طريق إحلال ما أسماه بالصَّداقة الصوفيَّة محل الاتحاد الصوفي ، لأنه مهما اتَّحد العاشق والمعشوق ، فسيظل الاثنان اثنين ولن يتحولا إلى واحد . وينطبق نفس الوضع على العلاقة بين العمل الأدبي والمتلقي ، فمهما بلغ هيامه وانبهاره به ، ومهما تحول العمل إلى قطعة من وجدان المتلقي ، فسيظل العمل الأدبي منفصلاً بكيانه عنه ، ويمكن لمتلقين آخرين أن يقوموا بنفس المهمة . فعلاقة الحب والعشق والوجد لا تعني تحويل الموضوع إلى ذات أو الازدواج إلى وحدة ، لسبب بسيط أن المتعة الروحية تنبع من هذه الازدواجية ؛ لأن العاشق يشعر بصدى عشقه لدى المعشوق ، ولكن إذا تحول الاثنان إلى واحد ، فسيتلاشى الصَّدى وبالتالي الإحساس بالمتعة الروحية .

وفي ألمانيا تزعَّمت المذهب الصوفي في الأدب امرأة تدعى ميتشيلد ، عاشت في مدينة ماجدبرج إبان العصور الوسطى واشتهرت بكتابها الشعري الضخم : « نهر الضياء النابع من السماء » ، والذي قال عنه النقاد إنه كان ذا أثر كبير على دانتي عندما كتب « الفردوس » وهو الجزء الأول من الأجزاء الثلاثة المكونة للملحمة « الكوميديا الإلهية » . وبعد ميتشيلد ، جاء الآباء

الدومينيكان بزعامة إيكهارت وسوسو وطولر الذين حاولوا تطوير اللُّغة الأدبيَّة المعبِّرة عن التأملات الصوفية والتجلِّيات الروحية بحيث تتخلص من كل الشوائب الفجَّة والألفاظ الغليظة والتعبيرات الهابطة ، وتتحول إلى غلالة شفافة تحيط الألفاظ والكلمات بهالات من النورانية . ونادوا أيضًا بإخضاع اللُّغة القومية والشعبية للدِّراسات المنهجيَّة لاستخراج أقوى طاقاتها التَّعبيريَّة كي تسمو إلى مستوى التجربة الصُّوفية وتتمكَّن من تجسيد تجلياتها في أعمال أدبية جديرة بهذا السمو . وقالوا إن لغة الشِّعر لغة صوفية بطبيعتها ؛ لأنها تسمو فوق مستويات التعبير اليوميَّة ، وإن كانت تحتويها بإعادة تهذيبها وصهرها وصقلها . وهي لغة تستغل الإيقاع للوصول إلى درجات التعبير النقي بالموسيقى التي تجرَّدت من الأمور التقليدية والاحتياجات الدنيوية .

ولم تقتصر النظرية الصوفية على ألمانيا ، بل تبعها تلاميذ آخرون في الأراضي الواطئة وفي مقدمتها هولندا ، وكذلك فرنسا من أمثال رويز بروك ، وتوم كمبس ، ودينيس القرطاجي ، وجيرسون ، الذين أسسوا حركة التكريس الحديثة سواء في الدين أو الأدب ، وقالوا إنه إذا كان الدين هو تخصُّص رجل الدين ، فإن الأدب هو تخصُّص الأديب ، وليس عليه أن يدس بأنفه في تفاهات الحياة الدنيا ، بل يكرس حياته لإبداع الأعمال الأدبيَّة الرفعية التي تمكن الإنسان من تلمس الجوهر الحقيقي لوجوده . وقد ساد هذا المفهوم القرن الخامس عشر بحيث أصبح تجسيد الجمال المثالي والعلوي هدفًا لكل أديب يرغب في الضَّرب على الأوتار الحساسة عند المتلقين . وأدى ذلك بدوره إلى تأسيس المدرسة الصوفية الجمالية التي تزعمها لويس دي غرانادا ، وخوان دي لوس أنجيليس ، وديبغو دي استيلا ، ومالون دي تشيد الذين قالوا بأنه لا فرق بين الدين والجمال بمعناه الروحي والخالد . أما الجمال الدنيوي فمؤقت وزائل ؛ لأن الجمال في النظرية الصوفية هو جمال الجوهر

وليس جمال المظهر ، ومع ذلك لم يرفض مالون دي تشيد الجمال الدنيوي كتعبير عن الجمال الروحي لأن العقل البشري عاجز عن إدراك الروحانيات إذا لم يتصوَّرها أو يلمسها في موجودات متجسدات أمام حواسه الخمس ، فلا يمكن إدراك المعنى بدون شكل مادي ملموس . ويجب أن يكون الجمال الدنيوي مجرد وسيلة لإدراك غاية أسمى منه وهي الجمال الروحي الذي تجسده الأعمال الأدبية الرفيعة . لكن إذا أصبح الجمال الدنيوي غاية في حد ذاته ، فهذه هي الجاذبيَّة الحيوانيَّة الغريزيَّة بعينها ، يقول مالون دي تشيد : « إنك إذا كنت تملك خاتمًا ذهبيًا يحمل صورة أسد ، ثم قمت بطبع الصورة على قطعة من الشمع ، فسوف تنطبع كل التفاصيل الموجودة في الذهب على الشمع ، ولكن مع اختلاف واحد هو أن الشمع سيظل شمعًا بقيمته الرخيصة في حين سيظل الذهب ذهبًا بقيمته الثمينة . »

وقد قام علماء النفس الصوفيون من أمثال سانتا تيريزا وسان خوان دي لاكروز بدراسة وتحليل ما يحدث للروح عندما يخمد ذكاؤها وإرادتها وقوَّتها تحت وطأة ما أسموه « بالليالي المظلمة » ، ثم عندما يغزوها الله بنوره وحقه المبين فتتوهَّج كالشُّعلة السرمدية . وكانت عقيدة هؤلاء المفكِّرين والأدباء أن الإنسان لا حول له ولا قوة ولا إرادة ، طالما أنه منغمس في حياته الدنيوية ، ولكن بمجرد أن يرى نور الله ، فيجب أن يسير على هداه وألا ينحرف عنه أبدًا . وخير الأعمال الأدبية ما يجسد هذا النور لعين الإنسان حتى ينتقل من مرحلة البصر المحدود إلى مرحلة البصيرة الثاقبة بلا حدود .

وقد أدى هذا الاتجاه الأدبي إلى ما عرف بعد ذلك باسم السكونية أو الاستسلامية أو السَّلبية المطلقة التي ترى أن الإنسان لا يملك أيَّة إرادة ، وعليه أن ينتظر مصيره كريشة في مهب الرياح . وأي صراع درامي في أي عمل أدبي هو صراع من أجل إظهار هذا المصير على أحسن صورة ممكنة ولكنه ليس

من أجل تغييره ؛ لأنه لا يملك هذا الحقّ أو القوة . وقد برز هذا الاتجاه في أعمال ميجيل دي مولينوس في إسبانيا ومدام دي جيون في فرنسا . وقد واكب هذا الاتّجاه الصّراع بين المحافظين والمجددين الذين دافعوا عن إرادة الإنسان وحقه في اختيار مصيره ، وهاجموا المعايير الصوفية الكلاسيكية التي تُنادي بالزّهد والرُّضوخ وإنكار الذات . وأصبحت الصوفية نوعين : أحدهما سلبي والآخر إيجابي . وهذا الاتّجاه الأخير ساد القرن الثامن عشر ونادى باتّحاد الجسد والروح حتى يعيش الإنسان حياة متكاملة . وقد تبلور هذا في الأعمال الأدبية التي كتبها تشسترتون وبرنانوس وكلوديل .

وقد شهدت بريطانيا كثيرًا من الأعمال الصوفية في الأدب الإنجليزي مثل كتابات ريتشارد رول وجوليان نورويتش الذي كتب « رؤى الحب الإلهي » ، وكتاب « سحابة المجهول » المجهول المؤلّف ، وأشعار سبنسر المعروفة باسم « التّسابيح » ، وأشعار هيربرت « الياقة العالية » ، وأشعار كراشو « القلب المشتعل » و « عيد تجلي الرب المجيد » ، والجريدة الصوفية التي أصدرها جورج فوكس ، وقصيدة فرانسيس تومسون « رسول العناية الإلهية » ، وقصيدة جيرارد مانلي هوبكنز « حصاد الهشيم » . وعمومًا فقد وجد معظم المتصوفة الإنجليز متعتهم في تأمل الطبيعة التي تجسد صنع الخالق العظيم . وهكذا مزجوا الروح بالجسد ، والمظهر بالجوهر ، والأرض بالسَّماء . وقد تجلى هذا الاتّجاه في قصائد الشاعر هنري ڤون مثل « الليل » و « الذاهبون إلى عالم الضياء » ، وقصائد وردزورث وخاصّة « تأملات عند مقبرة تنترن » ، وأغاني وأساطير وليم بليك ، وبعض أشعار شيللي . ثم انتقلت العدوى إلى أمريكا بحيث نهضت فلسفة إيمرسون على أسس صوفيّة بحتة ، وكذلك أشعار إميلي ديكنسون ، وقد ساعد على انتشارها ، التيار البيوريتاني أو التطهري الذي وجد صدى عميقًا في المجال الفكري والديني والأدبي في أمريكا .

وفي أواخر القرن التاسع عشر قامت نهضة صوفية عملت على إحياء التقاليد الصوفية الكلاسيكية في أيرلندا . وكان لهذه النهضة طابعها المستقل عن الأدب الإنجليزي عامة وشعره خاصة . وقد ألقت بكل ثقلها في الميدان المسرحي من منطلق أن الصُّوفية الحديثة ترفض الواقعيَّة كمذهب أدبي ؛ لأن الأدب الذي يقتصر على تصوير الواقع هو أدب قاصر على السُّمو بالإنسان ، وعلى الكاتب المسرحي أن يتجرَّد من كل شيء ما عدا الأهداف الأدبية والجمالية الخالصة ، التي لا تعتمد في أساسها على الأفكار والأغراض السياسية والاجتماعية . وبمعنى آخر يجب أن تكون المسرحية عملاً أدبيًا خالصًا يسمو بالنفس البشرية ويعلو بها فوق تفاهات الحياة . وقد تبلو ر هذا الاتجاه في مسرحيات الأيرلندي ج. م. سنغ ، و ليدي أوغستا غريغوري ، ووليم بتلر ييتس .

ومهما تغيرت أشكال الصوفية الأدبية على مر العصور ، فهي في جوهرها واحدة . أي أنها تسعى مثل باقي المذاهب والنظريات الأدبية إلى حياة أفضل وغد أجمل وإنسان أوسع أفقًا . ولذلك فهي مزيج من المثالية التي ترفض حدود الواقع والرُّضوخ له ، والرومانسية التي تكرم الإنسان الذي خلقه الله على صورته ، والرومانسية التي تجد في كل شيء على وجه الأرض رمزاً ومعنى ، والسيريالية التي تخترق حصار العالم المادي وتنطلق إلى آفاق الشعور والفكر والخيال ، والتجريدية التي تجرد الإنسان من كل الاضطرابات والتَّفاهات المشتتة له ، وتركز بصره على معنى وجوده وهدف حياته ، والميتافيزيقية التي تؤكد الكيان الروحي للإنسان بجانب كيانه المادي . ولا عجب في هذا المزيج المتنوع والمتشابك والمتداخل من النظريات الأدبية المختلفة ، لأنها عبارة عن تنويعات متعدِّدة على جوهر الأدب الإنساني الذي لا يكل في البحث عن الإنسان الأفضل والوجود الأجمل .

الطبيعيَّة

Naturalism

يطلق مصطلح الطَّبيعيَّة بوجه عام على النَّظرية الفلسفيَّة التي تؤكد أن للطبيعة قانونًا بيولوجيًا وأخلاقيًا يمكن فهمه وإدراكه عن طريق دراسة الطبيعة ذاتها ، وليس عن طريق دراسة ما وراء الطبيعة أي العالم الميتافيزيقي الذي لا يمكن إخضاعه للبحث العلمي . وأهم خصائص النظرية الطَّبيعية أن الإنسان جزء من الطبيعة ، كما أنه في الوقت نفسه العنصر المدرك والواعي بها ، ولذلك فإن أي فهم لجوهر الطِّبيعة الجامدة أو الإنسانية لا بد أن يتم من خلال عقل الإنسان وقدرته على التفكير والتحليل والتحديد .

ويعتقد الفلاسفة الطبيعيون أنه من المستحيل فصل الروح عن المادة ، فالإنسان جسد كما أنَّه روح ، والجسد ليس سوى التعبير المرئي عن الروح . ولا يمكن للعقل الإنساني أن يدرك عالم الفكر بدون مادَّة تجسِّده وتدل عليه . ومن هذا المنطلق الفلسفي المثير للجدل ، حاول أنصار النظرية الطبيعيَّة تفسير الحياة المادية والفكر الإنساني ، ثم دخلت ميادين علم الاجتماع والأنثربولوجيا والتاريخ السياسي والأدب والفن ، وذلك اعتمادًا على الاكتشافات الفسيولوجية والبيولوجية والسَّيكولوجية التي ازدهرت في القرن التاسع عشر الذي اشتهر بأنه القرن المادي . فقد دأب العلماء والمفكِّرون والفلاسفة والأدباء والفنانون على استيعاب الدلالات والآفاق التي تنطوي عليها هذه الاكتشافات ، والقوانين العلمية التي تعمل على أساسها . ومن

خلالها عرفوا الطريقة التي تعمل بها أعضاء الجسم البشري ، وتحليل الأسلوب الذي يفكر به الإنسان ويدفعه إلى أن يسلك سلوكًا معينًا في الحياة ، وتقنين العلاقة بين الطبيعة البشرية والطبيعة الصماء .

ويتركز القانون الأخلاقي الذي تعمل النظرية الطبيعية بمقتضاه ، في المحافظة على النوع ، والتأقلم مع متطلَّبات البيئة ، ودفعة الحياة ، وإرادة القوة والأسرار الكامنة في الطبيعة البشريَّة برغم كل المحن والعقبات والصعوبات والظروف المتربِّصة بالإنسان في كل زمان ومكان . فلا بد له أن يتطوَّر ويتقدَّم مهما أصابته النكسات ، وإلا لما كان لوجوده أي معنى أو ضرورة . وقد تبلورت هذه المفاهيم في نظريات نيتشه ، وبرجسون ، ولامارك ، وداروين ، وهربرت سبنسر الذين سعوا لاكتشاف وتفسير القوانين الثابتة الكامنة وراء المظاهر أو الظواهر المتغيِّرة ، والذين طوروا وأضافوا إلى الآراء الرائدة لكل من سبينوزا وهوبز .

ويرى إيرنست فيشر في كتابه « ضرورة الفن » أن الطبيعية هي في حقيقتها امتداد للواقعيَّة . لكنها تحرص على اتِّخاذ العلوم الطبيعية أدوات للإبداع الأدبي ، فهي تتَّخذ من الواقع نقطة بدء دائمة ، لكنها لا تلتزم بحدوده كما تفعل الواقعيَّة التقليديَّة ، إذ إن الواقع في نظر الطبيعية هو مجرد تعبير مؤقَّت عن الطبيعة الإنسانيَّة والاجتماعية ، وعلى الفيلسوف أو الأديب الطبيعي أن يفسر القوانين الدائمة ويضعها في خدمة عمله حتى يستطيع أن يصمد لاختبار الزمن .

وفي ميدان النَّقد الأدبي ما زال مفهوم الطبيعة مطاطًا ومراوغًا وعامًا إلى حد كبير ، فهو يشير عادة إلى الأعمال الأدبية التي تظهر اهتمامًا و حبًا بالغين للطبيعة والجمال الطبيعي في مختلف صوره ، أو التي تطمح لكي تشمل الحياة والكون بأسرهما ، أو التي تحاول تفسير وتجسيد أبعاد العلاقة المتعددة

بين الإنسان والطبيعة . لكن التطبيق المنهجي للطبيعية يتجلى في أعمال إميل زولا ، وجورج مور ، وغوستاف فلوبير ، وثيودور درايزر ، الذين عبروا في رواياتهم عن المفهوم الطبيعي للإنسان الذي يتناقض تناقضًا جذريًا مع المفهوم الإنساني للطبيعة ، فالمفهوم الأوّل يعتبر الإنسان جزءًا عضويًا من الطبيعة ، في حين يؤكد المفهوم الثاني أن الإنسان منفصل عن الطّبيعة ، وإلا لما استطاع إدراكها إذا كان مجرد جزء منها ، لأن الجزء لا يمكن أن يستوعب أو يدرك الكل .

والطبيعة تتجلى في روايات زولا ومور وفلوبير ودرايزر من خلال تجسيد الجانب الفسيولوجي في حياة الإنسان وارتباطه الوثيق بمملكة الحيوان التي تخضع لكل قوانين التطوُّر ، والتي تعتمد على غرائز حفظ النَّوع من أنانية وحب الذات ، وعدم التقيُّد بقوانين المجتمع وتقاليده إذا وقفت عقبة في سبيل إثبات كيانه . وقد كانت هذه النَّظرة التشاؤمية سببًا في مسحة الكآبة التي لونت أعمالهم الأدبية ؛ إذ بلورت الواقع الجاثم بكل تفاصيله الدَّقيقة والقبيحة دون أية مواراة ، مما أدى إلى نغمة سُخط مرير لم يستطع أدباء الطبيعية التغلب عليها .

ويعد إميل زولا الروائي الفرنسي رائدًا للمدرسة الطبيعية ، فهو الذي صاغ المصطلح كنظريَّة أدبية تنهض على المنهج العلمي الذي يرفض الواقعية ، التي أصبح كل من هبَّ ودبَّ من صِغار الأدباء يصف رواياته بها . ومع هذا يعترف زولا في تواضع علمي بأن المؤسس الحقيقي للنظرية الطبيعية هو الروائي الفرنسي غوستاف فلوبير الذي أرسى تقاليدها ومهَّد لها الطَّريق بروايته « مدام بوفاري » . يقول زولا عن فلوبير : « لقد عمل فلوبير على إعلاء شأن الكلمة الصادقة الحقَّة في مجال الأدب ، وهي الكلمة التي طالما اشتاق الجميع إلى سماعها . فقد مكَّنها من أن تفرض نفسها ، ورواية « مدام

بوڤاري » من الوضوح والكمال ما يجعلها منطلقًا أساسيًا للنظرية الطبيعية في الفن . »

وقد اهتم زولا بالجانب العلمي للأدب ، وابتكر ما يعرف بنظرية « الرواية العلميّة » ، وقال إن عصره هو عصر العلم ، وينبغي للأديب أن يطبق مكتشفات داروين وكلود برنار : نظريَّة أصل الأنواع ، وقانون التأثير الحاسم للبيئة ، وقوانين الوراثة والبيئة . فالإنسان كمخلوق حيواني ، سلبي من نتاج الوراثة والبيئة ، ليس في إمكانه الإفلات من المصير المحتوم ، وهو ليس مؤثرًا بقدر ما هو متأثّر بالظّروف المحيطة به . والظاهرة المثيرة للعجب والجديرة بالتّسجيل أن الشاعر الفرنسي مالارميه أحد أعمدة النظرية الرمزيّة ورائد « الشعر الخالص » قد أعجب برواية « القاتل » لزولا وذلك لموضوعيتها . وختم تحليله بقوله : « إننا نعيش في عصر أصبحت الحقيقة فيه هي المعبرة عن الجمال . »

وبرغم أن الطّبيعية ونظريّة الفن للفن ، يقفان على طرفي نقيض ، فإن هناك خلفية مشتركة تجمع بينهما . إن زولا الذي يُصوِّر البؤس الاجتماعي بقسوة لا ترحم ، والذي عرى الإمبراطورية الثانية حتى بدت أدق أحشائها ، رفض الوصول إلى نتائج سياسيَّة محدَّدة عندما قال : « نحن لم نتجاوز بعد مرحلة التحليل وما زال أمامنا شوط طويل حتى نبلغ مرحلة التّركيب ، إنها مُهمَّة المشرِّع الذي يجب أن يدرس الأمر ويصحِّحه ، ولكن هذا ليس من مهمتي كأديب في شيء . »

وكان زولا قد بدأ رومانسيًا في مطلع حياته ، ثم واقعيًا لكنه وجد أن الواقعية تكتفي بالملاحظة والرَّصد ، فتجاوزها لأنه أراد بلوغ البنية الأساسية أو التحتية التي تنهض عليها . ومن هنا كانت النَّظرية الطبيعيَّة التي أحالت الإبداع الأدبي إلى تجربة علمية من طراز فريد . فقد تأثر زولا بما شاع في عصره من انتصارات العلم الطبيعي وما صدر من الكتب الرائدة ، ولا سيَّما

كتاب كلود برنار « المدخل إلى دراسة الطِّب التجريبي » ، حتى أن زولا اعتقد أن الرواية يمكن أن تكون علمية ، وتنهض على العلم التجريبي المؤهل لتحقيق هذه الغاية .

ومضى زولا يجمع المادة العلميّة لرواياته ، ويقوم بالدراسات والتَّجارب ، ويستعين بالقوانين السائدة في علم الوراثة وغيره من العلوم الطبيعية ، واعتنى عناية خاصَّة بالعناصر الفسيولوجية المحركة لشخصياته ، في روايات وصفها بأنَّها روايات طبيعيَّة مادِّية ، لأن العلم الطبيعي لا يتعامل إلا مع الأحداث المادِّية . فالأخلاق والمشاعر محكومة حكمًا حتميًا بقوانين بيولوجية وفسيولوجيَّة ، وبالتالي تدخل الرواية في مجال التاريخ الطبيعي والطب ، وتخضع – كما يخضع هذان العلمان – لمنهج يجمع بين الملاحظة والتجريب .

وإذا كانت الرُّواية الواقعية قد اتخذت من البيئة الاجتماعية الواسعة مادة لها ، وركزت على عامَّة الناس ، وقللت من العناية بالفئات الحاكمة والطَّبقات الثَّرية المترفة ، فإن زولا قد عمل على تركيز أدبه الروائي على أتعس فئات المجتمع وأشد طبقاته بؤسًا وأكثر أوساطه انحلالاً ، وأبشع مظاهر القبح المثيرة للاشمئزاز . واعتمدت رواياته على دراسة العيوب الاجتماعيَّة والعاهات الأخلاقية ، خاصَّة بين أفراد الأسرة الواحدة ، لدرجة أن أناتول فرانس قال إن أحدًا لم يشتم الإنسانية كما شتمها زولا . فقد جذبته نظريته بعيدًا عن الواقعيَّة التي كانت تهتم بالنَّمط العام والسائد والتقليدي ، في حين كانت الطبيعية تلتقط بعين لماحة الظواهر الشّاذة وغير التقليديَّة ثم تتبع جذورها في أغوار الطبقات الاجتماعية .

من هذا المنطلق الطبيعي كتب زولا رواياته ، فأصدر عام ١٨٦٧ رواية « تيريز راكان » التي جسد فيها تأنيب الضَّمير على أنه اضطراب عضوي . ثم انتقل إلى قضية الوراثة وآثارها البيولوجية والفسيولوجيَّة عبر خمسة أجيال ،

وعالم عاش فيه أكثر من ألف شخص في سلسلة روائية بعنوان « آل روكون ماكار » : « تاريخ طبيعي واجتماعي لأسرة عاشت في زمن الإمبراطورية الثانية » وتبعها بروايات عدة ، منها رواية « الحانة » التي حقق بها نجاحًا كبيرًا ، ودارت أحداثها في عالم عمالي ، وصورت بمنتهى القسوة ضحايا إدمان الخمر ، واعتبرتها الصحافة ميلادًا رسميًا للمدرسة الطبيعيَّة .

وتكاثر أنصار النظريَّة الطبيعيَّة من خلال عدد الأدباء الشبان – منهم جي دي موباسان – كانوا يجتمعون في بيت زولا في ضاحية « مدان » في باريس ، حيث يتبادلون الرأي في مختلف النظريات الأدبية والنقديَّة ، وفي مقدمتها العلاقة بين الواقعية التقليدية والطبيعية التجريبيَّة ، بين الإبداع الأدبي والمنهج العلمي . وفي عام ١٨٨٨ أصدروا كتابًا مشتركًا يجمع قصصهم القصيرة بعنوان « أمسيات مدان » ، مما ضاعف الثقة في نفس زولا ، وأدرك أن نظريته الأدبية والنقدية قد أثمرت وأصبحت مدرسة لها أتباع وأنصار ، فشرع في تحديد معالم نظريَّته ، وتعميق أبعادها ، وشرحها للقراء حتى يتذوقوا الأعمال الأدبية في ضوئها ، وذلك من خلال دراساته : « الرواية التجريبيَّة » ، و « الطبيعية في المسرح » ، و « الروائيون الطبيعيون » ، في الوقت الذي كان يصدر فيه الرواية تلو الرِّواية ، وفي عام ١٨٨٥ حقق نجاحًا ضخمًا بروايته « جرمينال » والتي جسَّد فيها الظروف والقوانين التي تحكم الحياة القاسية لعمال المناجم بأسلوب ملحمي .

ولم تقابل كل أعمال زولا الروائية بالتَّرحيب ، خاصة عندما كان يتطرف في أسلوبه القاسي والعنيف الذي لم يألفه القراء . فعندما أصدر رواية « الأرض » التي صوَّر فيها حياة الفلاحين ، أغضب عنفه في تصوير الجوانب المتعفنة عددًا من مريديه وأصدقائه ، مما دفعهم إلى الاحتجاج وإصدار بيان « الخمسة » ضد الأدب الآسن . لكن ذلك لم يثنه عن المضي في منهجه

الروائي حتى ختم سلسلة « آل روكون ماكار » برواية « دكتور باسكال » عام ١٨٩٣ . وأصبحت الطبيعية من معالم الأدب في القرن التاسع عشر وتجاوزته إلى القرن العشرين ، نظرًا للمرونة التي اكتسبتها من نظرة زولا الشاملة إلى المجتمع والعصر ، بحيث تميَّزت مرحلته الأخيرة بمساندة العمال والكادحين والمضطهدين ، مما جعله قريبًا من النظرية الاشتراكية إن لم يكن من أنصارها .

وكان غوستاف فلوبير بمثابة القطب الآخر للطبيعية ، فقد رأى الطريق المؤدي إلى الجمال كهدف استراتيجي للإبداع الأدبي والفني ، زاخرًا بالقبح والجهامة واليأس والضَّياع . ولذلك قام بتصوير الواقع الراكد والكئيب للمجتمع الريفي المريض في روايته « مدام بوفاري » ، وامتاز تصويره بالبصيرة الاجتماعيَّة والدِّقَّة التفصيلية والقدرة الفنِّية ، خاصَّة في تقديمه لبطلته ذات الطاقة الحيويَّة المتدفِّقة في مواجهة مجتمع راكد وخانق لكل تطلُّعاتها . ومن هنا كانت مأساتها التي جسَّدها بأسلوب درامي بعيدة تمامًا عن التعبير المباشر لآرائه الشَّخصية .

وقد كتب فلوبير إلى جورج صاند قائلاً له إنه ليس من حق الفنان أن يعبِّر عن رأيه في شيء أيا كان ، فهل حدث أن عبرت الآلهة عن رأي ؟ فهو يعتقد أن الفنَّ العظيم موضوعي وغير شخصي ، وهو لا يريد حبًا أو كراهية ، لا شفقة ولا غضبًا . ويختتم قوله بتساؤله : « ألم يحن الوقت بعد ليتربَّع العدل على عرش الفن ؟ إن حيادية الوصف والتَّصوير عندئذ يصبح لها جلال القانون ومهابته » . ولكنها لم تكن في الواقع حيادية كاملة أو مطلقة ؛ لأنها عبَّرت عن رفض كامل لهذا المجتمع الراكد المريض ، وكان من أثرها شعور مرير بالكآبة وخيبة الأمل تجاه البشر والكائنات الحية عمومًا . يقول فلوبير :

« إن همجيَّة الإنسان التي تصرُّ على الاستمرار والتَّواجد ، تملأ نفسي بحزن أسود قاتم ، إن الاشمئزاز العميق الذي أشعر به تجاه معاصري ،

يدفعني دفعًا إلى الماضي ، وليس أمام الأديب غير سبيل واحد لكي يسلكه . إنه سبيل التضحية بكل شيء من أجل الفن ، فيجب على الأديب أن يعتبر الحياة مجرَّد وسيلة لا أكثر . إن أول إنسان يجب إبعاده عن الصورة هو شخص الأديب نفسه . إن للأرض حدودًا ، ولكن ليس لغباوة الإنسان أية حدود . »

وكانت المحصلة الطبيعية لهذا الموقف هي انعدام كل أمل ، واليأس المطلق الذي عانت منه إيما بوفاري التي حاولت الهروب إلى عالم الأحلام الهستيريَّة الرومانسيَّة ، والشَّطحات الغرامية الجنسيَّة ، لكن بيئتها لم ترحمها ، ورفضت إطلاق سراحها ، وأصرت على خنقها بعناد وقسوة ، ولذلك اعتبر النقاد هذه الرواية الواقعيَّة القاسية تجسيدًا دراميًا حيًا لجوهر النظرية الطبيعية في الأدب .

ومن الواضح أن الطبيعيَّة تقف على طرفي نقيض مع الرومانسية والمثالية ، لكن الطَّبيعية ترتبط بالرومانسية في أن النظريتين تمجدان الطبيعة وجمالها سواء من منظور خيالي نفسي أو منظور علمي مادي . كذلك ترتبط الطبيعية بالمثالية في أنَّها تحاول الوصول إلى مثال معيَّن . ونظرًا لهذه المرونة التي تميزت بها الطبيعية ، فقد تمكنت من التوغل في مجال المسرح ، وبرزت في مسرحيات إبسن ، وأوتو برامز ، وبول شلينتزر ، وهولز ، وهاوبتمان ، وسودرمان . وكان أرنو هولز (١٨٦٢ - ١٩٢٩) منحازًا لفلوبير ضد زولا الذي سمح لذاتيَّة الفنان بأن تفرض نفسها على رؤية الواقع في حين أراد هولز مذهبًا طبيعيًا يقوم على الموضوعية المنطقية التي تضع ذاتيَّة الفنان داخل أسوار التَّجسيد والتصوير الموضوعي للواقع .

والنظرية الطبيعية لا تستهدف « الواقع » ككلٍّ ، أو « الطبيعة » ، أو « الحياة » بوجه عام ، بل تستهدف الحياة الاجتماعية بوجه خاص . وهو ما دفع

ستندال وبلزاك إلى تصوير المجتمع الجديد المتغير ، وأدى بهما الحرص على التعبير عما فيه من سمات فريدة وآفاق جديدة إلى النَّزعة الطبيعية التي تحكمت في نظرتهما إلى الحقيقة الفنِّية ، ولذلك فإن الوعي الاجتماعي الذي بدأ منذ ثلاثينيات القرن التاسع عشر ، وحساسية أدباء ذلك الجيل تجاه الظواهر المرتبطة بالمصالح الاجتماعية ، وإدراكه اللماح للمتغيرات والتحولات في القيم والتقاليد ، كل ذلك أدى إلى إبداع الرِّواية الاجتماعيَّة بصفة عامَّة ، وترسيخ النظرية الطبيعية بصفة خاصَّة .

ولا يدخل بلزاك وستندال في زُمرة الطبيعيين لأنَّهما كانا أقرب للواقعيَّة منهما للطبيعية ، وإن كانا يميلان في بعض الأحايين إلى تصوير أكثر الشخصيات غرابة وأبعد المواقف احتمالاً ، بحثًا عن الأسباب والقوانين التي أدت إلى مثل هذه الظواهر . ولذلك فإن القول بأن بلزاك وستندال كانا من أصحاب النَّزعة الطَّبيعيَّة الخالصة ، يمكن أن يؤدي إلى الإخفاق في تفسير رواياتهما على مستويات متعدِّدة ، خاصة عند مقارنتهما بأقطاب الرُّواية الطبيعيَّة مثل زولا وفلوبير وموباسان . وكان تصوير بلزاك للواقع - بصفة خاصَّة - أكثر اعتباطية من معظم أقطاب الطَّبيعية ، ووسيلته الرئيسيَّة لإثارة الإحساس بأن ما يقوله مطابق للحياة ، تكمن في تسلُّطه على القارئ بحيث يخضعه لاتجاهه الذهني الخاص ولعالمه الوهمي الذي يشكل كلا شاملاً مصغرًا ، وهو العالم الذي يخلو منه إمكان التنافس مع عالم الواقع التجريبي . فشخصياته ، والإطار الذي تتحرك داخله ، لا تبدو حقيقية لأن سماتها الفردية مطابقة للتجربة الفعلية ، بل لأنها مرسومة بقدر من الوضوح والملامح الدقيقة المحددة بحيث تبدو كأنَّها لوحظت في الواقع ونقلت منه بالفعل ، مما يجعل القراء يشعرون كأنهم يواجهون واقعًا محكمًا ، لأن العناصر الفرديَّة في هذا العالم المصغَّر ، تتجمع كلها في وحدة لا تنقسم ، ولأنه لا يمكن

تصور الأفراد بدون بيئتهم ، أو الشّخصيات بدون تكوينها المادي ، أو الموجودات بدون التيارات التي تغمرها ، والموضوعات التي تتفاعل معها .

والعلاقة بين الواقعية والطبيعية مُتداخلة ومتشابكة لدرجة أن التمييز بينهما يمكن أن يؤدي إلى زيادة الموقف تعقيداً ، ويخلق مشكلة زائفة . ذلك أن مفهوم الواقعية يؤكد التضاد مع الرومانسية إلى حدٍّ كبير ، مما يؤدي إلى إغفال حقيقة هامّة ، هي أن الطبيعية تمثل صراعًا دائمًا مع الرومانسية أكثر مما تمثل انتصارًا عليها ، إذ يمكن اعتبار الطّبيعية رومانسيّة ذات تقاليد جديدة ، وهي ترتكز على افتراضات اعتباطية بدرجات متفاوتة . وأهمُّ فارق بين الطبيعية والرومانسية ينحصر في الاتّجاه العلمي المتطرّف الذي تنهض عليه التقاليد الجديدة ، وفي تطبيق مبادئ العلوم الطبيعيّة على التّصوير الفني للوقائع . وكان انتصار الطّبيعية كنظريّة أدبية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، نتيجة لانتصار النظريّة العلميّة والفكر التكنولوجي على روح المثالية والحرص على التّقاليد القديمة .

وقد استمدّت النظرية الطبيعيّة في الأدب معظم معايير المصداقية الممكنة من النّظرية التجريبية في العلوم الطبيعية ، والتي تنهض على قانون السبب والنّتيجة ، واستبعاد الصدف والمعجزات من حبكة الرّواية كي تتطور على أساس من منطق مقنع . كما تعتمد في وصفها للبيئة على الفكرة القائلة بأن لكل ظاهرة طبيعية مكانها في سلسلة لا نهائية من الأسباب والنّتائج ، من الدّوافع والضرورات ، وذلك بالإضافة إلى استخدامها للتّفاصيل المميزة من خلال منهج الملاحظة العلمية التي لا يحدث فيها أي تجاهل لأي ظرف من الظّروف ، مهما كانت ضآلة قيمته . كذلك كان تجنُّبها للشكل الفني الخالص المكتمل ، يرتكز على ما ينبغي أن يميز البحث العلمي من طابع غير قاطع وغير نهائي .

وكان فلوبير رائدًا لهذا الاتجاه الطبيعي الذي قدم صورة جديدة للواقع . وقد أدرك الناقد سانت - بيف إلى أي حد كانت رواية « مدام بوفاري » تمثل نقطة تحول في الأدب الفرنسي ، فكتب يقول إن فلوبير يتحكم في قلمه كما يتحكَّم الجرّاح في مبضع الجراحة ، ووصف الأسلوب الجديد بأنَّه انتصار للتَّشريح الفسيولوجي في الفن . ومن الواضح أن زولا استمد نظريَّته الأدبيَّة في الطَّبيعية من روايات فلوبير ، وأكد في كتابه « الروائيون الطَّبيعيون » على أن مؤلِّف « مدام بوفاري » و « التربية العاطفية » هو مُبدع الرِّواية الحديثة . ولو قارنا طريقة فلوبير بالمبالغات والتَّأثيرات العنيفة عند بلزاك ، لأدركنا أن طريقة فلوبير تصرف النظر تمامًا عن العُقدة الميلودرامية القائمة على المغامرة ، وتعتمد على الإثارة النَّفسية فحسب ، والشَّغف الصادر عن تتبع رتابة الحياة اليومية وسطحيتها وافتقارها إلى التنوع ، وتجنب كل تطرف في رسم الشَّخصيات ، ورفض تأكيد أي عنصر خير أو شرير في هذه الشخصيات تأكيدًا خاصًا ، والتَّخلي عن كل القضايا ، والدِّعاية ، والدروس الأخلاقية ، أي عن كل تدخل مباشر في سير الأحداث وتطوير المواقف ، وكل تفسير مباشر للوقائع .

وكانت عين الأدباء الطبيعيين دائمًا على تيارات الحراك الاجتماعي ، والموقف الانفعالي لكل طبقة من طبقات المجتمع إزاء الحاضر والمستقبل . فالطبقات الكادحة المكافحة من أجل مُستقبل أفضل ، يحدوها الأمل والثقة ، مهما كان تشاؤمها من الظروف الراهنة التي تمرُّ بها ، في حين أن الطبقات الحاكمة والمسيطرة ينتابها إحساس خانق بقرب انهيارها ؛ لأنها لم تعد تملك القدرة على السَّعي إلى آفاق أبعد . ولهذا السبب فإن زولا ، الذي كان في صف ضحايا الاضطهاد والاستغلال ، والذي كان في قمة التَّشاؤم من الحاضر ، لم يكن يائسًا من المستقبل على الإطلاق . وهو تضاد متسق مع

نظرته العلمية إذ إنه يقول إنه من أنصار الحتمية ، لكنه ليس قدريًا ، بمعنى أنه مدرك تمامًا لاعتماد الناس على الظروف المادية لحياتهم في كل سلوك لهم ، لكنه لا يؤمن بأن هذه الظروف غير قابلة للتغيير . وهو يؤمن بنظريّة البيئة عند الفيلسوف الفرنسي تين بلا تحفُّظ ، بل إنه يمضي أبعد منه عندما يؤكّد أن الهدف الحقيقي الذي يجب على العلوم الاجتماعية تحقيقه هو تغيير الظروف الخارجية للحياة البشريّة وتحسين أحوالها الماديّة . أي أن زولا كان من أوائل الذين نادوا بتخطيط المجتمع دون أن يستخدم هذا المصطلح الحديث .

كان تفكير زولا العلمي نفعيا بمعنى الكلمة ، ومشحونًا بروح السّعي إلى الإصلاح والتمدين ، المميزة لعصر التنوير ، وكانت أفكاره وآراؤه النفسيّة ذاتها تنهض على أهداف عملية ، فهي تخدم هدف الصّحة الروحيّة والاتساق الفكري ، على أساس أنَّه بمجرد فهم آليات الانفعال ، فمن الممكن التّأثير في هذه الانفعالات ذاتها . ومن الواضح أن الروح العلمية المميزة للنّظرية الطبيعيّة قد بلغت قمتها عند زولا ثم اتّجهت إلى نقيض ما بدأت به . فمن قبل كان أنصار النظرية يرون في العلم خادمًا للفن ، أما زولا فقد اعتبر الفن خادمًا للعلم ، كذلك آمن فلوبير بأن الفن قد بلغ مرحلة علمية من تطوُّره ، ولم تقتصر محاولاته على وصف الواقع طبقًا لأدق الملاحظات ، بل أكد الطابع العلمي الذي يخترق هذا الواقع لإدراك القوانين المتحكِّمة في حركته ، وبوجه خاص المنظور الطبي لهذه الملاحظات ، لكنه لم يدع لنفسه أيّة إضافات أو مزايا سوى الإضافات والمزايا الفنّية ، في حين كانت نفس زولا ، تهفو إلى القيام بدور الباحث ، وتدعيم شهرته كفنان بإنجازاته العلمية في مجال الرّواية ، فالإنسان في نظر الأيديولوجية العلمية ، كائن تتحكّم قوانين الوراثة والبيئة في تحديد خصائصه ، وهو يذهب في تحمُّسه للعلوم الطبيعية إلى حد تعريف النظرية الطبيعية في الرواية بأنها مجرد تطبيق للمنهج التجريبي

على الأدب .

أما في المسرح فلم تبدأ النظرية الطبيعية في غزو المسرح إلا في ثمانينيات القرن التاسع عشر . وكانت مسرحية « الغربان » التي كتبها هنري بيك عام ١٨٨٢ بمثابة أوّل مسرحية طبيعية . وفي عام ١٨٨٧ تم إنشاء « المسرح الحر » Théâtre Libre لأندريه أنطوان André Antoine ، رافعًا لواء النظرية الطبيعية . وكان موقف الجمهور البورجوازي في البداية سلبيًا تمامًا لرفضه التيارات الاشتراكية التي تبناها هذا المسرح . برغم أن كل ما فعله هنري بيك وزملاؤه كان تطبيقًا مسرحيًا لما سبق أن جعله بلزاك وفلوبير تيارًا مؤثرًا في ميدان الأدب . لكن الدّراما الطبيعية انتشرت خارج فرنسا ، في البلاد الإسكندنافية وألمانيا وروسيا ، بكل ما تنطوي عليه من مفاهيم اشتراكية . فقد استطاعت أن تغزو الجمهور البورجوازي ، لدرجة أن الدّراما الاشتراكيّة عند جيرهارت هاوبتمان لقيت أول وأعظم انتصار لها في معقل البورجوازية في برلين ، وكذلك مسرحيات إبسن النرويجي وبرنارد شو الأيرلندي .

وقد تجاهلت الدّراما الطبيعية حرص الدّراما الكلاسيكية على الاقتصاد في التّعبير والبناء ، بل تركت لنفسها العنان للخوض في المحاورات الحرّة الطليقة حول المشكلات والتّجارب الاجتماعية ، دون أن تستخلص أيّة نهايات حاسمة للموضوعات والمضامين المطروحة ، كأن المسرحية لن تضطر إلى الانتهاء أبدًا . ذلك أن الواقع هو المضمون الأساسي وليس مصير شخصية محدّدة والأحداث المترتبة عليه ، فالواقع عند الطبيعيين مشحون بالمصير ، والشّخصيات ليست عرائس واضحة المعالم ، تتحرّك على منصّة المسرح ، بل أناس متعدّدو الجوانب ، معقدون ، غير متسقين ، مهزوزون ، لا رؤية ولا مبدأ لهم . بل إن الكاتب المسرحي التعبيري السويدي أوغست ستريندبرغ - برغم عدم انتمائه للمدرسة الطبيعية - أوضح في مقدمة مسرحيته « مس

جوليا » عام ١٨٨٨ ، أن شخصياته نتاج لمواقف محدَّدة ، وللوراثة ، والبيئة ، والتربية ، والاستعداد الطبيعي ، ولمؤثرات المكان والموسم والصُّدفة . وليس هناك دافع واحد يتحكَّم في قراراتهم ، بل هي تحت رحمة سلسلة كاملة من الدوافع .

وهذا التَّداخل بين النظرية التعبيريَّة عند سترندبرغ وبين توجهات النظرية الطبيعية ، يدل على التفاعل المستمر بين النظريات الأدبيَّة المختلفة مهما بدت متناقضة ، فالطَّبيعة كانت نتاج مجتمع الثورة العلمية والانقلاب الصناعي في أوربا ، وهو الانقلاب الذي أدى إلى ظهور النظرية الرومانسية والمثاليَّة برغم التناقض القائم بينهما وبين الطبيعية التي قامت على أنقاض الواقعية . وهذا يدل على أن هذا التناقض ظاهري في أساسه ، لأن النظريات الأدبيَّة في جوهرها تدور حول محور واحد وهو علاقة الإنسان بالحياة التي يحياها . ولذلك فالتناقض الظاهري بين النظريات الأدبية هو في حقيقته تعبير أدبي وفني عن التناقض والصِّراع اللذين تنطوي عليهما الطَّبيعة البشريَّة ذاتها ، إن الجوهر واحد ولكن طرق التعبير والتَّصوير الصادرة عنه والمؤدية إليه ، تختلف باختلاف المكان والزَّمان اختلاف بصمات الأصابع .

الظاهريَّة (الفنومنولوجيَّة)

Phenomenology

تعني النظرية الظَّاهرية سواء في مجال الفلسفة أو النقد ، الدِّراسة الوصفية لمجموعة من الظاهرات كما تتبدي في الزَّمان أو المكان ، بغض النظر عن القوانين الثابتة المجردة التي تتحكَّم في هذه الظاهرات . ويتمثَّل منهج النَّظرية الظاهريَّة في الاستحواذ على الماهيات أو الدَّلالات الجوهرية للشيء من خلال الوقائع التجريبية ، ويتم إدراكها عن طريق الحدس ، ولذلك فالظاهرية غير المظهرية التي لا تهتم إلا بالسَّطح الخارجي ، أما الظاهرية فتعتبر الظاهرة والدَّلالة الجوهرية للشيء وجهين لعملة واحدة هي الوجود نفسه ، تمامًا مثل الشكل والمضمون في العمل الأدبي أو الفني . والحدس هو العيان أو البصيرة التي يدرك بها الإنسان الخصائص الفردية للشيء ، والتي تجعل هذا الشيء دون غيره أو سواه ، وبدون هذا الحدس لا يستطيع الناقد أن يدرك الدلالات الجوهرية للعمل الأدبي ، وبالتالي لا يمكنه دراسته وتحليله ككيان مستقل بذاته .

وقد أحدث النقد الظاهري في أوربا تأثيرًا أوسع مدى من النقد الأدبي الوجودي . وقد تبلور المنهج الظاهري في التفسير الذي مارسه جان بيير ريشار ، وجان روسيه ، وجان استاروبينسكي ، وإميل استيغر ، مما يعتبر إضافة ضخمة وأصيلة إلى كتابات جورج بوليه ، والمرحلة المتأخرة كما تتمثَّل في غاستون باشلار ، والمرحلة المبكرة التي يمثلها رولان بارت . ومع ذلك فإنه من الصَّعب على المرء أن يطمئن لعبارة تقريرية معقولة وموجزة عن

النظرية الظاهرية في الأدب ومنهجها التطبيقي ، يمكن أن تقدم تعريفًا جامعًا مانعًا لكل تفريعات التيار .

وقد تمثلت الإضافة الحقيقيّة للنظريّة الظاهرية إلى مجال النقد الأدبي في توظيف مبادئ نظرية المعرفة الأساسية التي تشكّل أهم محاورها . وهي المعرفة التي تبلورت لأول مرة في فلسفة إدموند هوسرل (١٨٥٩ - ١٩٣٨) الذي أعلن منذ بدايات القرن العشرين أن نظريّة المعرفة المعاصرة أصبحت تواجه طريقًا مسدودًا ، نظرًا للتناقضات والانقسامات الصارخة بين المثاليين والتجريبيّين ، مما أدّى إلى انقسام مزيّف بين الفكر والعالم منذ ديكارت . فالمثالي يمارس الاستغراق في ذاتيته بكل عناصرها الأولوية والتلقائية والحيوية ، على أساس أن الموضوعية وَهْم أو سراب لا يمكن بلوغه ، بل هي في حقيقتها مجرّد إسقاطات ذاتية ، وبالتالي فإن المفكِّر المثالي يستبعدُ العالَم كليةً كمصدر للمعرفة . وهو ما يؤكده وليم لويين في كتابه « الظاهرية الوجودية » عام ١٩٦٠ .

أما المفكِّر التجريبي فهو يرفض المفهوم المثالي للوعي نظرًا لسلبيته الواضحة ، ويرى في الإنسان العارف صورة منعكسة ، وصورة مطبوعة ، تقوم الحقيقة الفيزيائية بطبعها على الذات العارفة ، وهذه الصُّورة مثل المحاكاة أو الحقيقة في ذاتها المزدوجة ، تؤلف الشيء المناسب للمعرفة . وتتجلى أزمة نظرية المعرفة المعاصرة في أن المثالي والتجريبي يتناقضان تمامًا فيما يتصل بمعضلة الذات والموضوع ، ومع ذلك فهما يتفقان في أنَّه لا يوجد جسر يصل بين الفكر والعالم . ونظرًا لأن الإبداع الأدبي يسعى دائمًا لتجسيد هذا الجسر ، ويحاول بقدر الإمكان حل المعادلة الصَّعبة التي تهدف إلى صياغة بوتقة تنصهر فيها الذات مع الموضوع ، فإن الإبداع الأدبي والنقد الأدبي مهددان دائمًا بالدخول في أزمة نظرية المعرفة المعاصرة .

ويرفض هوسرل هاتين النظريتين (المثاليّة والتجريبية) لعجزهما عن فهم الوعي بصفته فعلاً قصديًا موحدًا لا يقبل مثل هذا الانقسام ، فالوعي عنده تعامل حقيقي وفعلي مع العالم الخارجي ، إنه فعل حين تكون الذات قاصدة ، ويكون الشيء مقصودًا ، ويكون كلاهما متضمنًا بالتبادل . ذلك أن الذات الواعية حقيقة واقعة وأيضًا الشيء الصادر بالفعل من الواقع . وهذه المنظومة الفلسفيّة هي التي أثرت في النقد الأدبي الظاهري ؛ لأن هوسرل رفض الانقسام المفتعل بين الذاتية والموضوعية بأن جعل الذاتية هي الخطوة الأولى المؤدية إلى الموضوعية ، التي لا يمكن أن تنشأ وتتواجد بدون هذه المصادر الذاتية .

وكان هوسرل يؤمن بأن الميتافيزيقا في عصره وفي عصور قادمة ، ستظل عاجزة عن القيام بأي إنجاز فعلي في نظريّة المعرفة ، وبدلاً من أن تكتشف المعنى في التجربة كما ينبغي أن تفعل ، فرضت بدون وجه حق المعنى على التّجربة . وإذا ما طبّق هذا المنهج على النقد الأدبي فإنه يصبح من حق النقاد أن يدخل على العمل الأدبي بفكرة مُسبقة أثيرة لديه ، ويطبقها عليه كمقياس لنجاحه أو فشله ، أي أن يكون مجرد تطبيق تابع لها . وإذا ما فرضت هذه التبعية على كل الأعمال الأدبيّة ، فلا بد أن يقترب اليوم الذي ينضب فيها الإبداع الأدبي الذي يفترض فيه دائمًا أنّه يواصل الاستمرار والنمو لبلوغ آفاق جديدة .

ولذلك رأى الظاهريون منذ هوسرل ، أن مهمتهم وصفية للهدف الظاهري النهائي المتحقّق ، وليست الاستدلال على الفاعل من أسلوب العمل . ويقول روبرت ماجليولا في دراسته عن « المعالجة الظاهريّة للأدب » إن الميتافيزيقا متاهة حاول الظاهريون الخروج منها . وعندما تناول هيدغر وسارتر العلاقة بين علم الوجود وعلم الأخلاق ، والتي تبلورت في النظرية

الوجودية ، دخلا متاهة الميتافيزيقا التي جرفتهما بعيدًا عن الظاهرية . ذلك أن الناقد الأدبي الظاهري لم يتنازل أبدًا عن حياده في مجال الميتافيزيقا ، وذلك لارتباطه بالتجربة وحدها ، وحرصه على إضاءة ما يوجد في العمل الأدبي ذاته ، مما يجعل منهجه في النقد الأدبي يختلف عن المنهج الميتافيزيقي الذي يفسِّر الأدب في ضوء الحدس أو الأيديولوجية الخاصَّة بالناقد .

أما الفيلسوف الفرنسي الوجودي موريس ميرلو - بونتي فقد أضاف أبعادًا وأعماقًا جديدة إلى المعرفة الظاهرية حين لم يكتف بمجرد التضمين المتبادل بين الذات والموضوع بحكم أنَّهما لا يقبلان الانفصال تحليليًا ، وذلك بهدف أن يتجاوز نقطة الخلاف حول الذات والموضوع ويحسمها إلى الأبد . إن كل وعي في نظر ميرلو - بونتي هو علاقة موحدة من الذات والموضوع ، ولم ينكر أنه استقى هذا المفهوم من المخطوطات غير المنشورة الخاصة بهوسرل ونظريته الأصلية في الإحالة المتبادلة التي توسع فيها ميرلو-بونتي كي تتضمَّن كل العالم التجريبي للفرد .

وكان تأثير ميرلو - بونتي على المفهوم الظاهري للنقد الأدبي تأثيرًا عميقًا حين استخدم نظرية الإحالة لكي يتجاوز المعضلة التي استعصت على كل من المثاليَّة والتجريبيَّة ، وهي نفس النظرية التي استخدمها عند معالجته للغة ، خاصة في مجال الإبداع الأدبي . فهو يرى أن اللغة فعل قصدي ، وليست كما يظن بلومفيلد وغيره من أصحاب النظرية البنيوية الأمريكية التي تحاول أن تستقي من اللغة كيانًا ذاتيًا مستقلا عن الذي يستخدمها ، إذ إن معناها يتولد توليدًا ذاتيًا . كما يرفض ميرلو - بونتي ما تقوله النظريتان : السُّلوكية والمثالية بأن اللغة مجرد علامة لأنشطة المتحدث الذهنية ، إذ ترى السلوكية في اللغة إشارة للدَّفقات العصبيَّة عند المتحدث ، في حين ترى المثالية أن اللُّغة تشير إلى فكر المتحدث . وفي كلتا الحالتين لا يكون للإشارة معنى في حد ذاتها ، وإنما

تشير فقط إلى المعنى في أنشطة المتحدث الذهنية .

أما ميرلو - بونتي فيؤمن بأن اللُّغة ليست علامة أو إشارة إلى أحد المعاني ، بل هي تجسيد وحلول للمعنى ، وهذا التجسيد يبدو في كثافته وخصوبته وثرائه أوضح ما يكون في اللغة الشعريّة ، فاللغة - مثلاً - لا يمكن أن تشير إلى المعنى الانفعالي ، بل تجسده بكل ما تملكه من قدرات موحية وإيمائية ، حتى تنقله بقدر الإمكان إلى الآخرين . وبالتالي فهي تلعب أدوارًا تجعلها جزءًا عضويًا لا يتجزأ من الحياة الشاملة للكائن الإنساني الذي لا يمكن أن يدرك المعاني إلا من خلال الألفاظ ، التي هي في حقيقتها تجسيدات إيمائية لها . أي أن الإنسان لا يستطيع أن يهجر البنية اللُّغوية ليعثر على المعنى في مجال آخر . وإذا كانت اللغة فعلاً أو حدثًا موحدًا ، تنصهر فيه الذات مع الموضوع ، فلا يمكن أن تنعزل اللُّغة عن أصولها الكامنة في المعنى المحايث أو الباطن في البنية اللغوية .

وكان للنظرية الظاهرية إنغازات مرموقة في مجال النقد الأدبي . ومن أبرز هذه الإنجازات كتاب رومان إنغاردن : « العمل الفني الأدبي » عام ١٩٣١ ، وكتاب مايكل دوفروين : « ظاهرية التجربة الجمالية » عام ١٩٥٣ وغيرهما من الذين حللوا العلاقة بين الوجود الإنساني كعلم والإبداع الأدبي كفن من خلال الوعي بكل منهما. ذلك أن الناقد الظاهري يرى في الوعي الإنساني علاقة مكثفة بين النفس والعالم ، ونسيج متشابك من التجارب الشخصية والحياة المتكاملة ، بحيث يصبح مؤلف العمل الأدبي شخصًا قادرًا على توظيف خياله في انتقاء وصياغة العناصر المناسبة من حياته وتجاربه وعالمه وعصره ، كي يخلق منها بناء روائيًا أو عالمًا روائيًا ، وليس هناك أمام الأديب المبدع سوى أداة اللغة كي يجسد بها ومن خلالها عالمه الروائي . ويحلل رومان إنغاردن جماليات العمل الأدبي الذي يرى فيه بناء مؤلفًا من أربعة

أطوار متغايرة ، وغير قابلة للإنقاص ، ومتّحدة جماليًا في انسجام متعدد النّغمات . ويتألف الطور الأول من الأصوات والعبارات وسياقات الجمل ، ثم يبدأ الطور الثاني بفض الدّلالات النابعة من الأحداث والتطورات لتتجسد في أشياء مادية ملموسة ، تؤلف بالتالي عالم الشخصيات والعلاقات المتطوّرة فيما بينها ، بحيث تنتمي فيما بعد إلى عالم خاص بها ومتميّز عن أي عالم آخر .

إن العمل الأدبي عالم روائي متجسد في اللغة ومن خلالها . ولما كانت اللغة إيمائية ومعبرة ، فإن العمل الأدبي يحمل في طياته الأثر المطبوع الفريد الخاص بوعي المؤلّف شخصيًا . ويعتبر الناقد الظاهري الأثر المطبوع الفريد للمؤلف محايثًا أو باطنًا أو كامنًا في العمل الأدبي ، لكن في إمكان الناقد الظاهري أن يتناوله بالتحليل بعد أن يضع يده عليه . ويرفض رومان إنغاردن ومعه معظم النقاد الظاهريين ، كتابة السير والتّراجم أو أي نسق أدبي يعالج الحياة النفسية الخاصة بالمؤلف في شكلها غير المجسد ، كنوع من الإبداع الأدبي . ولما كان النّقاد الظاهريون يمارسون تحليلهم وتفسيرهم فقط في حدود البنية الأدبية للعمل ، فإن مقياسهم المنهجي يُحتّم عليهم تناول العمل من الباطن أو الداخل ، وعندما يشير الناقد الظاهري إلى أنماط من الإحالات المتبادلة في العمل الأدبي ، فإن هذه الإحالات تعني التفاعلات والمواجهات الشاملة وليس مجرد عملية التصوُّر . وهذه الأنماط من التفاعلات والمواجهات يمكن بلوغها خلال التحليل الداخلي للعمل الأدبي فقط ، وليس من خلال بحث السّيرة أو غيرها من العناصر الخارجية المحيطة بالعمل .

ويركز إنغاردن على الاختيار العمدي أو القصدي للفنان كحقيقة لا يمكن تجاهلها ، فهذا الاختيار العمدي يحدد الزوايا التي سيقدم منها عناصر عمله وبالتالي عمله كِله في النهاية ، خاصّة زوايا المكان والزمان التي يعيرها

إنغاردن اهتمامًا خاصًا . فمن خلالها يختار الأديب أو الفنان عناصره وأحداثه الروائية ، وبالتالي فإن مجرد اختياره لأسلوب الشخصيات والأحداث والأجواء التي تخوضها ، هو جزء لا يتجزأ من اللُّغة التي يوظِّفها في بناء روايته أو مسرحيته ، وهذه الذاتية في الاختيار لا تعني التعبير عن ذاتية الأديب ، بل تعني خصوصية الزاوية أو النظرة أو الأسلوب التي سيطبع العمل الأدبي بطابعه المميَّز ، بمعنى أنه يمنحه موضوعيته .

ويؤكِّد أيضًا مايكل دوفرين في كتابه « اللغة والفلسفة » حضور ذاتية الأديب من هذا المنظور على أنه يتكلم عن العالم ، ونحن نتعلَّم كيف نعرفه في كلمات عن العالم الذي يتحدث عنه ، والذي يمثل نمطًا واحدًا ممكنًا ولا بديل له من بين الأنماط الأخرى ، وحتى التقبل العام للعمل الأدبي بصفته تجسيدًا حيًا ملموسًا للعلاقات الأساسية بين النَّفس البشرية والعالم الذي تعيش فيه ، يسمح بتأكيدات متنوعة بتنوع النقاد أو المتلقين أو حتى الأدباء أنفسهم في مراحل إبداع العمل الأدبي . ولذلك يملك الناقد حرية الاختيار الخاص به من بين هذه التأكيدات المتنوِّعة ، بشرط أن يكون مبررًا من داخل سياق العمل نفسه . ويرى دوفرين أن القاعدة التي ينطلق منها هذا التبرير النقدي تتمثل في الكشف عن العالم الموجود بالفعل وليس المتوهم ، أو الطبيعة الحقيقيَّة وليست المتخيلة .

ويشير إنغاردن إلى الإحالة المتبادلة كذات فاعلة في العلاقة بين العمل الأدبي والقارئ ، أي التفاعل الذي يجري بينهما ويعتمد على عنصري التأثير والتأثر المتبادلين في الوقت نفسه . فالعمل الأدبي يؤثر في القارئ الذي يؤثر بدوره في العمل الأدبي الذي ليس له وجود حقيقي إلا في داخل القارئ . ولذلك يرى إنغاردن العناصر التي يتألَّف منها العمل الأدبي ، مُجرَّد مُعطيات جزئية وغير مُتجسِّدة إلى أن يمنحها القارئ العينية الملموسة والشخصية المتميِّزة

من خلال أفعال الوعي الفرديّة الخاصة به .

واستطاعت النظرية الظاهرية في الأدب والنقد أن تستقطب نقادًا كبارًا من أمثال جان بول ريشار ، وجورج بوليه ، وجان استاروبينكسي ، وجان روسيه ، وإميل استيجر ، والمرحلة المتأخِّرة عند غاستون باشلار ، والمرحلة المبكِّرة عند رولان بارت . وفي الولايات المتحدة الأمريكية هيليس ميللر ، وبول بروتكورب . وتفرَّعت النَّظرية الظَّاهرية في روافد ومسارات جديدة على أيديهم . ففي كتابات ريشار وزملائه تحتل التجارب المتميزة والمؤثرة في حياة المؤلف مكانة رئيسية ومهمة بسبب وظيفتها الحاسمة عندما تتحول في أعماله إلى أنماط تجريبية ، يمكن أن يشاركه فيها القراء أو المتلقون ، ولذلك اتهمه الجناح الآخر من النقاد الظاهريين بأنه يجنح مع زملائه نحو علم النفس أكثر من خدمتهم النقدية للعمل الأدبي . لكن يبدو أن النَّظرية الظاهرية من المرونة بحيث يمكن أن تستوعب أو تتفاعل مع نظريات أدبيَّة ونقديَّة أخرى دون أن تذوب أو تتلاشى فيها . يكفي أنها كانت بمثابة نقطة الانطلاق في كتابات أحد رواد البنيوية وهو رولان بارت . ولذلك لاغرو في أن يؤمن ريشار وزملاؤه بأن الأنماط التَّجريبية للمؤلِّف أو الأديب ، تؤلف جهازًا من العوامل التي تظل جوهرية في الإنتاج النهائي للخيال ، وهو العمل الأدبي ، على نحو ما هي عليه بالفعل في الحياة الواقعيَّة الخاصَّة بالمؤلف . ويعتبر هذا التيار ، الأنماط التجريبية الكامنة لدى الأديب متفردة في نوعها ، وتختلف عن غيرها اختلاف بصمات الأصابع ، وتعتبر الأسس والدعامات الراسخة لكل مشروعاته ، بما في ذلك مشروعاته الخيالية ، فهي تزود العمل الأدبي بالوحدة الخاصة بأسلوب الحياة الشخصي . وتدلل مجموعة ريشار على ذلك بأن الأنماط التجريبية تقدم الوسائل التي تجسد شيئًا من وعي المؤلف وشعوره في عمله ، والتي تصبح جزءًا عضويًا من العمل الأدبي نفسه ، والتي يمكن اكتشافها ورصدها وتحليلها عن طريق الفحص الظاهري .

وينظر بعض النُّقاد الظَّاهريين إلى العمل الأدبي ليس فقط بصفته تجسيداً للإحالة المتبادلة بين الأديب وعمليته الإبداعية ، ولكن أيضًا بصفته امتداداً فعليًا للمجال القصدي المتعمد الخاص بالمؤلِّف . ويصبح البناء اللُّغوي وسيلة يستشعر بها الأديب نفسه أكثر فأكثر ، ويحتك عن طريقها بالعالم ، وبالتالي تتوهج قدرته على الإبداع ولا تقف عند حدٍّ معين . ولذلك تعتبر الأنماط التجريبية للمؤلف بصفتها العلاقات الأساسية بين المُبدع والعالم ، الوقائع التي تتلاشى فيها الحدود بين ما هو حياتي ومُعاش وبين ما هو فني وخيالي . ويرغم نمطيتها فهي قابلة للتغيُّر ، بالتالي فإن علاقة المبدع بعالمه علاقة متغيرة وديناميكية .

وتلعب الأنماط التجريبية دوراً حيويًا آخر في الوعي الإنساني لدى الأديب وبالتالي في العمل الأدبي . فهي تبلور الوحدة التي تصهر في بوتقتها عناصر الواقع مع مُعطيات الخيال ، فتتبلور التجسيدات اللغوية المتفردة الخاصة بكل عمل أدبي على حدة . والوحدة المعنيَّة هنا هي وحدة عضوية ، وهي الكل الماثل في العلاقات ، بين الأجزاء بعضها ببعض . وهذه العلاقات لا تخضع لقوالب جاهزة ، فليس من الضروري أن تكون علاقات تماثل وتجانس ، بل يمكن أن تكون علاقات تقابل وتضاد ، فالعبرة في النهاية بالتفاعلات الجارية داخل هذه الوحدة . وتضيف النظرية الظاهرية إلى النقد الأدبي منظوراً جديداً لهذه العلاقات ، بصفتها العامل الذي يوحد بين كل الأعمال الأدبية الخاصة بمؤلف واحد توحيداً يكاد يكون كليًا ، أو ما يمكن تسميته بالأسلوب المتفرد للمؤلف أو بصمته المتميزة ، ما دامت الأنماط التجريبية الكامنة حاضرة حضوراً كليًا ، ومترابطة فيما بينها جدليًا بطرق متحدة . ولما كانت الأنماط التجريبيَّة الكامنة ذخيرة ومنبعًا للحياة أو الوجود الخاص بالعمل الأدبي أو الأعمال الكاملة ، فإنه من صميم مهمة الناقد أن يقوم برصدها وعرضها وتحليلها وتقويمها جماليًا ، وإن لم تكن مهمته الوحيدة بالتأكيد .

والناقد الظاهري لا يدخل إلى الأعمال الأدبية بفكرة مسبقة حتى لو كان الأديب مصنفًا تحت نمط أدبي مُعين ، فالعمل في نظر هذا الناقد ، مهما حكم عليه بالنمطيّة ، هو في حد ذاته ظاهرة تحمل في طياتها من التفرُّد ما يمكن رصده وتحليله . ولذلك يفترض في الناقد الظاهري أن يهيئ نفسه للانتباه للعمل الأدبي انتباهًا شديدًا وعميقًا ودقيقًا وشاملاً بحكم أنه يتقدَّم نحو مهمته النقدية ، التي يشاركه فيها مُعظم النقاد الأدبيين خاصة في مراحلها الأولى . وهذا الانتباه يحتِّم عليه طرح تساؤلات عديدة عما إذا العالم المتجسِّد في العمل الروائي من خلال شخصياته ، ومضمونه ، وحبكته ، وسرده . . إلخ ، قد صار حاضرًا أو امتلأ بالحياة بفعل اللغة حتى يمكنه أن يعيش في خيال القارئ . فإذا كان هذا العالم الروائي قد تجسد على هذا النحو ، وأصبح حاضرًا فعليًا ، كانت اللغة ناجحة جماليًا و وظيفيًا . عندئذ يمكن للناقد أن يحدِّد ما إذا كانت الشّخصيات والأفكار والأحداث والحبكة قد امتلأت بالحياة أم لا ، من خلال وعيه الجمالي والوظيفي بما تكون عليه الحياة الواقعية المعاشة ، وبما يمكن أن يكون عليه العمل الأدبي نفسيًا و وجدانيًا وخياليًا .

وإذا كانت الحياة في نظر فلاسفة الظاهرية عبارة عن سلسلة أو شبكة من الظواهر القابلة للتحليل بهدف بلوغ جوهرها ، فإن الأعمال الأدبيَّة في نظر النقاد الظاهريين عبارة عن ظواهر تصهر في بوتقتها كل العناصر الواقعية والخيالية ، بحيث تقدم نوعًا من المعرفة الإنسانيَّة لا يتأتى للعلوم والفنون الأخرى ، كل على حدة ، ويبدو أن المفكرين والنقاد الظاهريين قد وجدوا بغيتهم في الأدب الذي جسد لهم الظواهر التي تكثف معرفتهم بالمجتمع والحياة والكون ، ومن هنا كانت الضرورة الجماليَّة والوظيفية التي يتمتع بها الأدب في ظل النظرية الظاهرية .

العبثيَّة

Absurdism

إن أيَّة نظريَّة أدبيَّة عبارة عن تقنين لاتِّجاهات وتيارات أدبية وفنيَّة وثقافية وفكريَّة واجتماعيَّة وسياسية وحضاريَّة ، سيطرت على مرحلة من المراحل التي يمرُّ بها المجتمع في حركته التي لا تتوقف أبدًا ، وقد مر المجتمع الأوربي بمرحلة عصيبة في أثناء وأعقاب الحرب العالمية الثانية ، تحطم فيها كثيرٌ من الأصنام ، وانهار فيها العديد من القيم والتقاليد التي كانت تُعد من المقدسات التي لا تمس . منها عل سبيل المثال ، أن الإنسان مخلوق منطقي معقول ، ولا يصدر عنه إلا كل ما هو منطقي ومعقول ، ثم اندلعت الحرب العالمية الثانية لتثبت أن كل شيء بناه الإنسان من حضارة وتراث ، يمكن أن ينهار في لحظات بفعل إنسان مثل هتلر .

هكذا يمكن أن يتراوح الإنسان في فكره وسلوكه بين النقيضين ، ولا يحكمه في هذا سوى نزر يسير بل وهزيل من المنطق والمعقولية ، في حين يمثل العبث والوحشية والتدمير وانعدام المعنى ، الجزء الأكبر من فكره وسلوكه . لذلك أصبح من العبث ، إيجاد معنى منطقي متماسك لكل ما يقوم به من تصرفات . فأحيانًا يبدو في منتهى الحكمة والكياسة وأحيانًا أخرى يتحوَّل إلى شهوة عمياء لا تحكمها سوى قوانين الطَّبيعة الصماء بصرف النظر عن أيَّة اعتبارات حضاريَّة أو إنسانية . من هنا كانت نشأة النَّظرية العبثيَّة في الأدب الأوربي ، وانتقال عدواها من فرنسا إلى دول أخرى خاصَّة تلك التي عانت

الأمرين من الحرب العالمية الثانية .

فقد عبرت النظرية العبثية في الأدب تعبيرًا وافيًا عن انعدام المعنى وراء السلوك الإنساني في العالم المعاصر ، الذي فقد كل عوامل الانسجام والتوافق . بل إن الأدب نفسه أوشك أن يفقد معناه ودوره النفسي والروحي في الحياة ، فهناك أعمال أدبيّة عبارة عن نُسخ باهتة ومُكررة لمضامين وأشكال سابقة ، لدرجة أن الكاتب المسرحي الأمريكي آرثر ميللر قال في حديثه عن المسرحية الأمريكية المعاصرة : « أعتقد أنّنا بلغنا في أمريكا نهاية مرحلة من مراحل التطوُّر ، لأننا نكرر أنفسنا سنة بعد سنة ، وفقدت المضامين كل معنى لها ، ولا يبدو أن هناك من يلاحظ هذا . »

وتحدث ميللر أيضًا عن « ضيق مجال الرؤية » و « عدم التمكُّن من وضع نظريّة دراميّة شاملة تفسِّر مقومات عالمنا المعاصر ، مما أدى إلى العجز عن تقديم العالم بأسره وهزه حتى أعماقه على المسرح ، هذه المهمة التي كانت دائمًا هدف الدراما العظيمة . » ويضيف ميللر قائلاً : « برغم أننا الآن عاجزون عن التمييز بين المضمون الإنساني الشامل وبين المضمون التافه الهزيل ، وبين وجهة النظر الرحبة العميقة وبين وجهة النظر الضيّقة السّطحية ، فإننا لا نزال خاضعين تمامًا للأحاسيس التي تثيرها هذه المضامين بصرف النّظر عن قيمتها ونوعيتها ، وهذا يدل على أننا فقدنا القدرة على رؤية الأشياء في حجمها الطبيعي ، مما يعد من الأعراض الأساسيّة للانحطاط الفكري الذي لم تتخلص منه الإنسانية عبر تاريخها الطويل . »

وكانت النظريّة العبثية نتيجة لتأملات عميقة وطويلة ومتجددة في موقف الإنسان المعاصر في مواجهة المجتمع الصناعي ، فقد أدت القوة الهائلة التي امتلكتها الآلات التي لا نعرف عنها شيئًا ، وشعور معظم الناس بأنه قد وقع في شرك وظائف لا بد أن يؤديها ، ولا تزيد على أن تكون مجرد جانب

ضئيل وهامشي من عملية ضخمة ، أدّت هذه العوامل إلى وضع لا يسمح لنا بفهم مغزاها أو أسلوب سيرها ، وسيطرة إحساس العبث والضياع على الإنسان المُعاصر نتيجة لسيطرة الآلة على حياته . فقد ابتكر الإنسان الآلة كي تكون في خدمته ورهن إشارته ، ثم انقلب الأمر في عبثية مُضحكة مؤلمة بحيث أصبح في خدمة الآلة وتحت رحمتها ، بل ويمكن أن تسحقه كبعوضة في أيّة لحظة . وتحول الناس بالتالي إلى تروس في الآلة الاجتماعيّة الكبيرة بفعل التخصُّص ، وأصبحوا كالجُزر المنعزلة في محيط زاخر بالأمواج المتلاطمة . كل يعيش في قوقعته ومشكلاته ، لا يكاد يجد لغة يخاطب بها زميله في العمل أو جاره في السكن ، بل وأصبحت اللغة نفسها أداة انفصال وليست أداة اتصال ، لأن عزلة الأفراد عن بعضهم البعض ، أدت إلى اختلاف دلالات الكلمات والمعاني عندما يتبادلون الحديث ، وقد تنبأ الشاعر الألماني هاينه منذ فترة مبكرة بهذا العبث حين قال : « لقد أصبحت الحياة مفتّتة أكثر مما ينبغي . »

ومع تضخُّم المشكلات ، وتعقد الحياة ، وتسارع الإيقاع اللاهث ، ظهر العالم بأسره على هيئة أكداس مختلطة من الشّظايا ، إنسانية وغير إنسانية ، عتلات وأياد ، عجلات وأعصاب ، حوادث يوميّة تافهة وأحداث مثيرة عابرة . وأصبح خيال الإنسان عاجزاً عن التأليف بين آلاف التّفاصيل المتباينة التي يلقاها يوميّا ، مما أفقد حياته معناها والهدف الذي يعيش من أجله . وكان من الطبيعي أن تبرز النظرية العبثية في الأدب نتيجة لهذه المحنة التي يمر بها الإنسان المعاصر . وهي أدبية تسعى إلى محاربة العبث في كل صورة ، عن طريق تجسيده في أعمال مسرحية وروائية وشعرية ، وكأنها تطبق المثل العربي المشهور : « وداوني بالتي كانت هي الداء . »

إن خير دواء لأمراض هذا العصر المعقد هو تشخيص الداء والوصول إلى

جذوره ومكامنه ، لكي يبحث كل إنسان عن الطريق الخاص به للتخلُّص منه . وخاصّة أن داء العبث وانعدام المعنى ، يسري في العقل الباطن أو اللاوعي بحيث يصعب على الإنسان تحديد ملامحه وتحليل أسبابه . أي أن أدب العبث هو مرآة فاضحة ، تعكس وتكبر ما يعانيه الإنسان المعاصر ، سواء أكان يعاني التَّفكُّك أم التفتت أم التشتُّت ، أو امتزاج الأفكار غير المتجانسة ، أم فقدان وضوح الرؤية ، أم عدم القدرة على تحديد الوسيلة والغاية ، أم ضياع الحدود بين الواقع والوهم ، أم التكرار الممل الناتج عن الافتقار إلى الأفكار الجديدة الخلاقة ، أم الأفق الضيِّق الذي يخنق ملكة الابتكار الإيجابي .

وسلوك الشخصيات في مسرحيات العبث ورواياته هو نتيجة درامية وربما مأساوية للتفاعل بين التفكير المشتّت والإحساس المضطرب ، مما يفقدها الإرادة الذاتية والقدرة على اتّخاذ القرار . فهي شخصيات تتحوّل من عمل إلى آخر ، وتنتقل من فكرة إلى أخرى بدون سبب منطقي أو مبرر معقول ، أو تقرر في أحايين أخرى الاستقرار في وضعها الراهن في حين تستدعي ظروفها الملحة تغييراً . بهذا الأسلوب تتصرف معظم الشّخصيات في مسرحيات صامويل بيكيت ويوجين أونيسكو وآرتور آداموف وأرابال وغيرهم . وهو سلوك ناتج عن تقطُّع سلسلة التفكير المنطقي وانتفاء السببيّة التي تضع الفكرة في سياقها الصحيح . وهذا ينعكس بدوره على أسلوب الكلام والحديث والحركة ، إذ تكثر الجمل والتّراكيب التي لا تخضع لأية قواعد في النحو والصرف ، بل إن الكلمات نفسها تتحوّل إلى مجرد أصوات مدغومة مثل تلك التي تصدر عن الطيور والحيوانات .

وتؤدي هذه الفوضى الفكريّة واللغويّة إلى توليد الأفكار المشتتة التي لا رابط فيما بينها في كلام الشخصية الواحدة في لحظات معيّنة أو بصفة مستديمة . وبما أن الشّخصية غير قادرة على الاتساق أو التماسُك الفكري ، فإنها بالتالي

غير قادرة على الاتصال بالشخصيات الأخرى والتواصل معها . فكل شخصية تعيش في شرنقة من الوهم والضياع والعبث والعزلة الكاملة عن بقية الشخصيات برغم وجودها الواقعي بينها . وغالبًا ما تنشغل كل شخصية بفكرة قد تكون نقيض الفكرة التي تنشغل بها الشخصية التي تتحدَّث إليها ، إذ تحمل كل شخصية الشفرة الخاصَّة المستغلقة على شفرات الشخصيات الأخرى ، بحيث لا توجد أيَّة أرض مشتركة من المفردات والألفاظ والكلمات والمعاني والدَّلالات والعلامات برغم أن اللُّغة المستعملة واحدة ومتعارف عليها .

لكن هذا التوجه العبثي لا يعني أن الأعمال الأدبيَّة التي تنتمي إليه ، تفتقر إلى الشكل الفني الذي يسهل التعرُّف عليه ، ذلك أن الفوضى الفكريَّة واللُّغويَّة التي يحتويها المضمون العبثي محكومة بحيث لا تدمِّر الشَّكل . أي أن أدباء العبث يسعون – وحتى إن أنكروا – إلى القيام بنفس المهمَّة القديمة التي أنجزها من سبقوهم ، وإن حاولوا إحاطة أعمالهم بأجواء غريبة وغامضة تثير قلق المتلقي وتوتره أكثر من إمتاعه وإراحته . ومن هنا لم يكتسب مسرح العبث الشعبية التي أحرزتها المسارح الأخرى . وهي شعبية لم يحرص عليها أدباء العبث أساسًا . وإذا كانوا يحرصون – مثل معظم الأدباء – على الشكل الفني الذي يميز عملهم ويمنحه الشخصية المتبلورة بين مختلف الأعمال الأدبية ، السابقة والمعاصرة على حد السواء ، فإنهم يركزون من ناحية أخرى على الرَّبط بين المتناقضات لتجسيد أو تجريد اللامعنى الكامن وراء هذا التناقض .

إن معنى العمل الأدبي يتركز في إبراز اللامعنى بهدف استخراج الدَّلالات والمعاني الحقيقية الكامنة في أغواره المعتمة . وفي هذا يقول أونيسكو إن الحركة النفسيَّة تحل محل مطابقة الشخصيات للواقع ، ولذلك يختفي الحدث التقليدي ، والتسلسل السببي ، والتصنيفات النقديَّة أو الدرامية من ملهاة أو

مأساة . فيصبح المأساوي هزليًا ، والهزلي مأساويًا ، بحيث تختلط المعايير التقليدية التي اعتادها الناس واستراحوا إليها في عصور سابقة ، إذ إنها تشتت بدورها وفقدت جدواها .

ويعتمد الشَّكل الفني على التجسيد الدرامي لعبث الوجود أو رهبة الفراغ في الكون ، رهبة تكاد تقضي على كل تفكير عقلاني متماسك . فما الإنسان سوى ريشة في مهب رياح كونيّة لا يعرف مصدرها ولا المصير الذي سوف تلقي به إليه . ولذلك يصور الشّكل الجديد آفاق الوعي الحاد بهذا الفراغ والعبث ، ليس عن طريق المنطق العقلاني التقليدي . ولكن عن طريق تجارب معزولة في فراغ خارج نطاق التَّجربة الإنسانيّة الواقعية التي قد تبدو معقولة ومقبولة ظاهريًا لكن باطنها الخفي يزخر بالعبث واللامعنى . وهذه التجارب تنبع من أعماق النَّفس الإنسانية المرتاعة أمام عجزها عن إدراك الهدف الحقيقي من وجودها ، وفي الوقت نفسه تحدُّد الملامح الأساسية للشّكل الفني في الأعمال العبثيَّة . ولذلك يستعين هذا الأدب بالإيحاءات والهواجس والشَّطحات والإحباطات التي تتخطى عالم المنطق المتعارف عليه ، كالأحلام مثلاً . ويجد العبثيون في كتابات سيجموند فرويد مادة خصبة يستلهمونها للانطلاق إلى هذه الآفاق الغريبة الغامضة .

وبالإضافة إلى ذلك ، فإن الشكل العبثي يستحدث ما يناسب طبيعته من وسائل تعبيرية ، كأن تخاطب شخصيات المسرحيَّة زائرين غائبين ، وأصدقاء خياليين ، أو توجِّه حديثها إلى الكراسي الخالية ، أو تفقد القدرة على التَّمييز بين الحلم والحقيقة ، أو تتعلَّق بأمل مستحيل التحقيق ، أو تكرِّر كلماتها أو حركاتها دون أن تدري ، أو تتقمص في أقوالها وأفكارها وأفعالها شخصية أخرى قد تكون مناقضة لها تمامًا ، أو تتحوَّل إلى مجرد صدى لشخصية أخرى ، أو تتذ بذب بين التفكير العاقل والسلوك الجنوني ، أو تعيش في منطقة

ما بين الذاكرة الواعية وبين الفقدان الكلي للذاكرة . ولذلك فالشّكل المستحدث للأدب العبثي جادٌّ إلى درجة الصَّرامة والتَّشاؤم والكآبة برغم ما ينطوي عليه من سخرية وتهكُّم وكوميديا سوداء . إنه تجسيد درامي لمفهوم العبث بأساليب فنية وتشكيليَّة تتجاوز حدود المنطق المألوف وملامح الأشكال التقليديَّة ، بحكم البدهية التي تحتم عدم الفصل بين الشّكل والمضمون .

ونظرية العبث لم تصدر عن فراغ ، بل لها جذور ضاربة في تربة الأدب العالمي ، تؤكد أنها ليست مُجرَّد بدعة طارئة . فمثلاً كانت النَّظرية التعبيريَّة الألمانية بأساليب تصويرها للاشعور ، قد أثرت تأثيرًا مباشرًا في التشكيل الفني للأعمال العبثية . كما أن النظرية السيريالية في فرنسا تعد الأم بالنِّسبة للعبثية ، لما تحويه من تجسيد لشطحات العقل الباطن ، وهلوسة عالم الأحلام والأوهام والهواجس والآمال والآلام . بل إن الناقد النمساوي إيرنست فيشر يرجع أصول النظرية العبثيَّة إلى النظرية الرَّمزية الفرنسية ، خاصَّة إلى الشاعر رامبو ، فيقول في كتابه « ضرورة الفن » : « إن الأسلوب الذي ابتدعه رامبو ، والذي تتجمع فيه شظايا هذا العالم المشوَّش ، من الجمال والقبح ، الرَّوعة والابتذال ، الأسطورة والواقع ، وذلك في تعاقب خيالي كما يحدث في الأحلام ، وفي جرأة العالم الذي يسعى إلى إيجاد عنصر كيميائي جديد : هذا الأسلوب أحدث ثورة في الشّكل التقليدي للقصيدة الشعرية . إن الشعر الجديد ، بما فيه من مونتاج يولف بين شظايا غير متجانسة ، وما فيه من اتجاه فكري نحو العبث ، سواء أكان ذلك في القصائد الأخيرة لريلكه أم في شعر غوتفريد بن ، أو في إنتاج إزرا باوند أو إليوت أو إيلوار أو أودن أو ألبرتي ، إنما ينبع كله من رامبو . ولعلها من باب الحذلقة الأكاديمية أن نمضي في ذرف الدُّموع على تحطيم العقيدة التقليدية ، والتخلي عن الشّكل ، والانطلاق الجامح للخيال . ومن الواضح أن هذا التطور كان من التَّداعيات الطَّبيعية

للعبث الذي بدأ يجتاح العالم بعد الحرب العالمية الأولى . لكن من الواجب علينا أن نؤكد أيضًا أنه فتح الطريق أمام ثروة هائلة من الإمكانات ومن التجديد في وسائل التعبير . »

وكانت الإبداعات العبثية سواء في المسرح أو الرواية أو الشعر ، أشبه بألغاز دون حلول ، أو أسئلة دون إجابات . فلم يشعر المبدعون أنهم مكلفون بالرد عليها . وفي الحالات التي يتكلّفون فيها عناء الرّد ، فإن هذا الردّ يأتي أكثر غموضًا من السؤال نفسه ، وبذلك يخلقون للمتلقين مشكلة جديدة . وفي الواقع فإنهم يهدفون عمدًا إلى هذا ، لأن الرد يجب أن يأتي من جمهور القراء أو المشاهدين . فقد انقضى الوقت الذي يحمل فيه العمل الأدبي السؤال والجواب في آن واحد ، حتى لا يرهق القارئ أو المتفرج الكسول الذي لا يريد إعمال فكره أو استخدام عقله . ذلك أن الصدأ الذي يغطي هذا العقل من كل جانب نتيجة لعدم استخدامه ، هو أكبر مصادر العبث في حياتنا . ولذلك تحول الناس إلى مخلوقات غريبة تدور في أذهانها أفكار شاذّة غير مترابطة ، دون أن تعي ذلك ، تمامًا مثل شخصيات مسرح العبث التي تعيش خارج المنطق والقانون والواقع والزمن ، بحيث يتعذّر على المتلقين أن يتعرّفوا عليها كبشر يعيشون في عالم معقول ومفهوم .

من هنا كان الهدف الذي يسعى أدباء العبث إلى تحقيقه في وجدان المتلقين وعقلهم ، وهو أنه من الصحي عقليًا وعصبيًا ونفسيًا وفكريًا وثقافيًا ، أن يواجهوا العبث في حياتهم بكل مصداقيّة ، وأن يتعرّفوا على خصائصه وأسبابه حتى يمكن تجنُّبها أو التخلُّص منها . ذلك أن رسالة الأدب الناضج الأصيل ، تكمن في مواجهة الإنسان بكل حقائق حياته ، مهما كانت مُرة أو مفزعة أو شاذة . أما الأدب الرخيص فيحرص على تقديم مُسكِّن أو مهرَب مؤقّت للإنسان من مشكلاته ، لكن الهروب من المشكلة لا يحلها أو يلغيها .

ومن الواضح أن أدب العبث من النظريات التي تهدف إلى تخليص حياة الإنسان من التّشتيت ، والتّشويه ، والضّياع ، وانعدام الرؤية ، وفقدان المعنى وغير ذلك من الرواسب والشوائب والتناقضات والصراعات والإحباطات والسلبيات التي تحرم الإنسان من الحياة المتناسقة المتّسقة الزاخرة بالمعاني الخصبة والدلالات العميقة .

العدميَّة

Nihilism

تُعدُّ نظرية العدميَّة في الأدب هي الوجه الآخر المقابل للنظرية الوجودية ، وهذا لا يعني أن هناك تناقضًا بينهما على أساس أن إحداهما تبحث في الوجود في حين تسعى الأخرى إلى فهم العدم الذي حيَّر الإنسان منذ الأزل . ويؤكد الفيلسوف الوجودي مارتن هيدغر العلاقة النِّسبية بين الوجود والعدم بقوله : إن العدم موجود في حياتنا بدليل أنَّه الشيء الوحيد الذي يثبت وجودنا ، ولولا العدم لما أدركنا معنى وجودنا . فالعدم ليس مجرَّد اللاشيء ، بل الجانب الآخر لوجودنا المادي ، أي أن العدم في حد ذاته يمكن أن يكون وجودًا معنويًا ، لا تستطيع الحواس الخمس أو العقل البشري المحدود إدراكه . وليس الانتقال من حالة الوجود المعروف إلى حالة العدم المجهول سوى التطور الديناميكي الذي طبع عليه هذا الكون ، والذي تأبى طبيعته أية حدود استاتيكيَّة . وكما يقول هيدغر فإن الوجود نفسه يتفجَّر من العدم ويصبُّ فيه ، وخوف الإنسان من العدم هو مجرَّد خوفه الطبيعي والتقليدي من أي شيء يجهله . فالمعرفة هي الشَّجاعة والجرأة والقوة على أساس من إدراك سليم ، ولو استطاعت المعرفة التوغُّل في منطقة العدم في الوجود الإنساني لتغير هذا الوجود تمامًا .

ومن الواضح أن الإنسان لم يسأم ولم يفقد الأمل ولم يتراجع عن إصراره على التوغُّل في منطقة العدم ، ويبدو أن محاولاته ستظل متواصلة إلى ماس

لا نهاية . ومن الوسائل التي يستعملها الإنسان في هذا المضمار ، تحضير الأرواح ، ومحاولات التعرف على حقيقة الأشباح ، والجري وراء كل ما هو غريب . ولكن معظم هذه المحاولات تبوء بالفشل ؛ لأن الخيال والإيهام والوهم والإيحاء ومختلف الإحساسات المتناقضة بين الرغبة في المعرفة والخوف من المجهول ، لا تستند إلى منطق أو علم منهجي أو معرفة مُتَّسقة ، توضح أمامها الطريق وتحقق نتائج ملموسة . ومن هنا نشأ أدب الشَّطحات الخيالية والخزعبلات الذي يتناول شخصيات مصاصي الدماء ، والكائنات التي تسعى في الليل بين المقابر ، والمخلوقات القادمة من عوالم أخرى لتقلق حياة البشر وتهددها . ولقد وجدت السينما مادَّة خصبة من الميلودراما ، تثير بها خيال المتفرجين ومخاوفهم الدفينة من المجهول ، فأقبلت على إخراج معظم قصص الساحرات والعرافات ومصاصي الدماء من أمثال دراكولا وفرانكنشتاين .

ويقول النقاد إن هذه الروايات لا ترضي إلا ذوي الخيال المراهق الذين يتوحدون مع الشَّخصيات التي تصارع من أجل الهروب من قبضة العدم المتمثل في الكائنات أو الأرواح الشريرة . أما القراء الذين يملكون من النضج الفكري والانفعالي قدرًا كافيًا ، فإنهم يأخذون هذه الروايات على محمل التَّسلية أو تزجية وقت الفراغ ، وبعضهم يتجاهلها على أساس أنها تشكل إهانة لنضجهم الفكري والانفعالي . فهي ليست تجسيدًا فنيًا ودراميًا لمشكلة العدم بقدر ما هي هروب منها بافتعال الإثارة والإيهام والإيحاء .

ومن الكتاب الذين برعوا واشتهروا بهذا المفهوم الخرافي الغامض المغرق في الغرابة ماري شيللي زوجة الشاعر الإنجليزي المعروف شيللي ، والتي ابتدعت شخصية فرانكشتين ، وألفت الروايات القوطية الشَّهيرة التي تتميَّز بجو العصور الوسطى والرُّعب والغموض والغرابة . وفرانكنشتاين هذا عالم

لم يقتنع بدراسة العالم المادي الملموس ، بل أراد أن يتجاوزه ، فتقمَّص أو توحَّد مع شخصية خرافية مدمرة كي يصل بها إلى عالم مُرعب لا يعرف سوى الموت والعدم . ومهما تأثر القارئ الهاوي بمثل هذه الروايات ، فإنه تأثير عابر أو خوف مؤقت ومفتعل ، سرعان ما يزول . فمن الصعب أن يتعاطف القارئ مع شخصية ميلودرامية لا يمكن أن تنتمي إلى عالمه بصلة ، بل قادمة من مملكة العدم والفناء لمجرد بث الرعب والإحساس بالموت والتَّحلُّل ، ولذلك لم تحتل روايات الرعب والغموض مكانة مرموقة على خريطة التراث العالمي للأدب ، لأنها لم تتجاوز عالم الإثارة المُصطنعة التي لا تضيف شيئًا إلى وجدان القارئ وعقله .

لكن نظرية العدمية في الأدب لم تلتفت كثيرًا إلى هذه المحاولات الساذجة والسَّطحية والخرافية التي ارتبطت بروايات الرعب والدم والموت ، بل استندت إلى مفهوم علمي وفلسفي يضع الإنسان في مواجهة قدره ، ويشحذ إرادته لمواجهة قدره الغامض المخيف المتربص به في كلّ لحظة من لحظات وجوده ، والعدم المُحيط به من كل جانب ، بروح البطولة والفهم والإدراك العميق . وكان الفيلسوف الألماني نيتشه أوَّل من ربط بين تحلُّل المجتمعات وانهيارها وبين مفهوم العدمية التي اعتبرها العامل الأساسي الذي يؤدي باستمرار إلى الفناء في كل صوره الممكنة . وهو يؤكد أن قانون العدم هو أبو القوانين الطبيعية كلها ، وجميع الحضارات السابقة ، والحضارة الغربية الراهنة دليل مادي على هذا القانون ، لأنها تتحرَّك من بدايتها إلى غاية حتميَّة هي الانهيار الكلي . كما أن حركة الحضارة تصطخب بتوتُّر عنيف ، وقلق شديد ، وقوة جارفة ، واندفاع مستمر . وهذه العناصر تزداد زيادة مطردة من جيل إلى جيل ، مما يدل على أن بذور الانحلال والعدم الكامنة في أحشاء الحضارة ، تدفعها باستمرار إلى نهايتها وفنائها .

ويبدو أن الفيلسوفين الوجوديين مارتن هيدغر وجان بول سارتر قد تأثّرا بنيتشه عندما تناولا العلاقة بين الوجود والعدم اللّذين يشكلان وجهين لعملة واحدة هي الحياة البشرية نفسها ، إذ إن الوجود نفسه هو مقاومة مستمرّة ومتجددة في مواجهة العدم ، ولا يملك أحدهما القدرة على الانتصار النهائي على الآخر . فمثلاً يصف نيتشه عصره بأنه عصر التحلُّل والتفتت الداخلي الكامل ، لكن حتى لو انتهى هذا العصر ودخل دائرة العدم ، فإن عصرًا آخر يكون قد تولد منه وهكذا في جدلية لا تنتهي . والصراع الدرامي في الأعمال الأدبيَّة ليس سوى هذه الجدليَّة بين الوجود والعدم بكل أشكالهما الماديَّة وصورهما المعنويَّة . والعدمية في حدٍّ ذاتها إنما هي نظريَّة ثورية تؤكد في كلٌ لحظة أن الوجود ليس له معنى إذا لم يحرص الإنسان على أن يوجد له هذا المعنى ، ذلك أن العدميَّة ليست علة التحلُّل بل منطقه القائم على السَّبب والنَّتيجة .

والعدمية ليست نظريَّة مسبقة للتحلُّل الكامن في الوجود ، بل نتيجة له وتعبير عنه ، ومن الواضح أن التعبير الدرامي الذي يملك القدرة على التجسيد والذي يتميَّز به الأدب ، خير أداة للتعبير عن هذه الفكرة المجرَّدة . وكان الروائي الفرنسي جوستاف فلوبير أول من ألقى ببذور العدمية في التُّربة الأدبية برغم انتمائه إلى النظرية الطبيعية . فقد أصبحت بعده نظرية أدبية لعدد كبير من الأدباء والفنانين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر . فالمأساة الرئيسية التي تعانيها معظم الشَّخصيات في روايات هذه الفترة هي ظواهر العدم المُحيطة بها والتي تتهدّد وجودها في كل خطوة تخطوها ، سواء قاومته وحاولت إثبات إرادتها ، أو فقدت القدرة على الفعل والصُّمود في مواجهته ، ولكن يكفيها شرف المحاولة في حد ذاتها .

والإحساس بالعدم قد يؤدي بالشخصيات من ذوي النُّفوس الضعيفة

والإرادة المتردّدة إلى الانهيار واليأس والهروب إلى عالم الخيالات والأوهام المريضة . وقد يؤدي الإحساس نفسه بالشّخصيات الناضجة والواعية ذات الأفق الواسع والبصيرة الثاقبة إلى التشبُّع بالقلق الخلاق الذي يدفعها إلى الملاءمة بين نفسها وبين الأوضاع المتغيِّرة والمضطربة ، ويؤكد الأديب العدمي أن العالم المادي المحدود والضيق عالم بائس ، لا تقف همجيَّته وأنانيته وجشعه وضيق أفقه عند حدود معقولة ، ولذلك لا يرتبط هذا الأديب بهذه الحدود القاتلة ، وإلا سيطرت عليه نفس الرُّؤية القاصرة التي تسيطر على الناس في حياتهم التقليدية ، وهي الرُّؤية التي تدفعهم إلى التطاحن والقسوة والعنف والظلم والصراع العقيم ، مع إدراكهم أن العدم والفناء في انتظار الجميع . وهنا يكمن الجانب الأخلاقي لنظريَّة العدميَّة في الأدب .

وليست العدميَّة مجرد بث اليأس والاستسلام والخنوع في نفوس الناس ، لكنها مواجهة شجاعة وصريحة لحقائق الوجود ، فمواجهة الحقيقة المرَّة الراسخة خير ألف مرة من مداعبة الأمل الحلو الكاذب ، إذ إن العدميَّة هي تشريح للوجود ، حتى يثبت الناس أنهم ندٌّ لهذا الوجود الذي وجدوا أنفسهم فيه دون إرادتهم ، ومع ذلك فإنه لا يزال في مقدورهم إعمال هذه الإرادة في مواجهة ما يتهدد وجودهم ، ويمكن القول بأن العدميَّة عُنصر متجدد في الإبداع الذي يحرص على إمداد الإنسان بالإرادة والوعي والبصيرة الثاقبة والرؤية الشاملة التي تمكِّنه من إثبات وجوده الجوهري .

وكان الشاعر والناقد الألماني غوتفريد بن (١٨٨٦ - ١٩٥٦) خير من عبر عن العدمية بصفتها تشريحًا للوجود . فقد درس الطب واشتغل بالتّشريح ، ورحب بالحكومة النازيَّة عندما قامت في ثلاثينيات القرن العشرين ، على أساس أنها مواجهة حاسمة للوجود الراكد . ولكن النازية وجدت فيه عدوًّا لدودًا لها ؛ لأن قصائده أكدت أن البشر متساوون أمام العدم والفناء ، وليس

هناك جنس أفضل من آخر إلا بقدرته على الارتقاء بالبشر دون أية تفرقة فيما بينهم ، وكانت النتيجة أن صودرت جميع أعماله الأدبية والنقديّة عام ١٩٣٧ ، وذلك لتعريتها التّوجهات غير الإنسانيّة للنازية .

ويقول غوتفريد بن أيضًا إن العدميّة تهدف إلى إلغاء الفواصل المصطنعة بين العلم والفن ؛ لأن المعرفة الإنسانية لا تتجزأ في مواجهة قدر الإنسان ، وإذا اختلف طريق العلم عن الفن فإن الهدف يظلُّ واحدًا ، أي المزيد من المعرفة فيما يختصُّ بالإنسان وعلاقته بالعالم . ويؤكد بن أن الأدب يبحث عن الواقع الذي نظن أننا نعرفه في حين أننا نزداد جهلاً به كلما حاولنا معرفته أكثر ، ولذلك فهو يرفض الفكرة التي تقول إن الأدب يبحث عن الجمال والمثل الأعلى ، لأنهما لا يخضعان للتّشريح ، في حين أنَّ الواقع بكل قبحه يشكل مادَّة خصبة لهذا التشريح .

والعدمية موقف معتدل بين المثاليَّة الرومانسيَّة التي ترى في الإنسان طاقات لا نهائية لدرجة أنه من الممكن أن يصبح إنسانًا أعلى أو ما يسمى بالسوبرمان ، وبين الواقعيَّة النقديَّة التي لا ترى في الإنسان سوى الكائن البائس السجين المحاصر بالعدم من كل ناحية ، ونهايته محتومة مهما فعل ومهما أنجز . وهذا الموقف الوسط بين المثالية والواقعيَّة ، جعل العدميَّة تدرك أن الإنسان قد خلق وله إمكانات محدودة ، وعليه لكي يثبت وجوده أن يتصرف في حدود هذه الإمكانات بحيث لا يتحول إلى بائس مُتقاعس أو حالم مجنون . ويواجه جوتفريد بن العالم بالحقيقة التي تقول إن الإنسان يتطاحن وهو يدرك جيدًا أن العدم في انتظاره ، إذ إنه تطاحن يزيد على الحد الذي تسمح به هذه الإمكانات . أي أنَّه يفقد حكمة التفكير والتصرُّف ، ويتحول وجوده إلى عبث لا معنى له أو عدم مادي ملموس ، يقول غوتفريد بن : « إنه من التحدي للإنسان القوي الناضج أن يعلن على الملأ أنه لا فائدة من تحويل البشر

عن هذا الطَّريق الأناني والجشع ، فهكذا هم وهكذا سيبقون وهكذا سيعيشون ، ولن يغير العدم من طبيعتهم شيئًا لإصرارهم الواعي أو اللاواعي على تغييب وعيهم به كحقيقة ثابتة وجاثمة على كواهلهم ، إنهم لا يهتمون إلا بالمال ، فإذا توفر لهم فإنهم لا يهتمون إلا باللذَّة ، وإذا توفَّرت لهم اللذة فإنهم لا يهتمون إلا بالسُّلطة والتحكُّم ، وعندما تتوافر السُّلطة والقوَّة والبطش ، فإنهم لا يحسون بحاجة إلى تبرير تصرفاتهم تبريرًا يقوم على العدالة والحق ، فهذه القيم لا تتجاوز نطاق الشِّعارات الجوفاء في نظرهم ، إن القوة هي الحق بصرف النظر عن الجانب الأخلاقي ، فمنطق التاريخ هو منطق القوَّة ، في حين تدوس الحق ، جيوش الغزاة وأقدام الطغاة . والحياة غابة تتحلى بالمثل العليا البراقة في حين يزخر باطنها بالظلم والظلام والبطش . ومن تبهره المثل البراقة وتعمى عيناه عن العفن المتواري خلفها ، فإنه يُصبح مثل الديدان التي تدهسها أقدام الأفيال في سيرها الرهيب في الأحراش ، ويتمثَّل دور الأديب العدمي في اختراق هذه الغلالة الوهميَّة من المثاليَّة البراقة ، والوصول إلى منطقة المجهول حيث لكل وجود إنساني نهاية ، ومن العبث أن يتخطى الإنسان حدود إمكاناته حتى لا يضيع معنى حياته نفسها . »

ويحرص الأديب العدمي على توعية الإنسان بحدوده حتى يتمكن من استغلال حياته على أفضل وجه ، وحل المعادلة الصَّعبة التي تُحاول التَّوفيق بين الآمال المرجوة والإمكانات المتاحة . أي أن العدمية تعتنق المبدأ الذي يقول إن « كل شيء يزيد على حدِّه ، ينقلب إلى ضده » ، حتى الأمل الجميل إذا زاد عن حده تحول إلى جنون . والفضيلة الحقيقية هي الوسط الذهبي بين إفراط وتفريط . بل إن الشَّكل الفني للعمل الأدبي يثبت بطريقة درامية ومقنعة فنيّا أن لكل شيء نهاية ، بل إن معنى هذا العمل نفسه يتركز في نهايته التي تمنح الدلالة لوجوده ، ولا يوجد عمل أدبي عظيم بدون نهاية وإلا فقد

معناه . والأديب العدمي خير من يجسد هذه الحقيقة المجرَّدة في أعماله ، فهو يؤمن بأن معنى الوجود يكمن في العدم الذي يعتبره الناس من ذوي الأفق الضيق ، نوعًا من اللامعنى واللاشيء ، وهو في الحقيقة كل شيء ، وإذا نجح الأديب العدمي في إقناع الناس بهذه الحقيقة ، فلا شك أنه سيحيلهم إلى بشر أفضل ، يتطاحنون ولكن من أجل صالح المجموع كنوع من إثبات الإرادة الإنسانيّة لهذا المجموع في مواجهة الحتمية العدميّة التي يجب أن يتعرف الإنسان على كل أعماقها وأبعادها بقدر الإمكان ، لا أن يشعر بمجرد الخوف والرهبة والرُّعب تجاهها . ولذلك فإن الالتزام الأدبي للعدمية ، يهدف إلى النُّضج الفكري للإنسان ورفعه فوق مرتبة الحيوان الذي لا يدرك معنى العدم .

وهذا المفهوم الناضج للعدميّة ، يدحض اتهامات خصومها الذين يصمونها بأنها مذهب انهزامي يدعو إلى اليأس والسلبية . ذلك أن الأديب العدمي يرى في الرومانسية المثاليّة مجرد هروب مؤقّت ، سرعان ما يصطدم الإنسان بعده بصخرة العدم وقسوة الواقع ، وقد يكون في هذا الاصطدام انهياره أو انحرافه ، في حين تصوِّر الواقعية النقدية وجود الإنسان كما لو كان كابوسًا يود الإنسان أن يستيقظ منه ، مما قد يقتل كل أمل ممكن لديه .

ولعل اتهام العدميّة بالسلبية وإشاعة روح اليأس ، يرجع إلى الخوف من لفظ العدم ذاته . وهذه نظرة قاصرة ؛ لأن تجاهل العدم لا يلغي وجوده من حياة البشر ، في حين تكمن الصِّحة النفسيَّة والروحية في مواجهته والتعامل معه . ومن هنا كان الأثر السيكولوجي المريح الذي يشعر به الجمهور بعد الانتهاء من مُشاهدة مأساة على المسرح مثل « ماكبث » مثلاً . فعلى الرغم من أن المأساة تنتهي بمصرع البطل ، فإننا نشعر أن هذه النهاية ضرورية لاستمرار الحياة وإدراك معناها ، لأن العدم قوة تصحيحية متربِّصة بكل اعوجاج في المسيرة الإنسانية ، وغالبًا ما يكون البطل التراجيدي تجسيدًا لهذا الاعوجاج ،

مما يحتم ضرورة أن تنتهي حياته بنهاية المأساة .

ومن الصعب تحديد بداية تاريخيّة لنظرية العدمية في الأدب وإذا كانت قد تركّزت بشكل مذهبي في روايات الواقعية والطبيعية لجوستاف فلوبير ، وأونوريه دي بلزاك ، وإميل زولا ، وجورج مور في القرن التاسع عشر ، إلا أن لمحات العدميّة كانت تومض بشكل أو بآخر مع التسلسل التاريخي للأدب العالمي منذ مسرحيات الإغريق التي كتبها أيسخولوس وسوفوكليس ويوربيديس . فصراع الإنسان مع الآلهة والأقدار هو صراعه ضد فكرة العدم . ولذلك سارت العدميّة في خط مواز مع التراجيديا التي انتقلت بعد ذلك إلى روما ، ثم تبنتها الكنيسة في العصور الوسطى واستخدمتها كوسيلة للوعظ والإرشاد وتذكير الناس بيوم الحساب . وبعد ذلك انتقلت إلى عصر النّهضة على يدي شكسبير في إنجلترا ، ثم راسين وكورني في فرنسا ، واتّخذت أشكالاً عديدة حتى تبلورت في النّظرية الواقعية ثم الطبيعيّة التي كانت أكثر ثورية وصرامة في مواجهة الواقع والحياة والوجود .

وعلى نهج النظريات الأدبيّة الأخرى ، أكدت العدمية تداخل هذه النظريات المتعددة في العمل الأدبي الواحد ، والتي قننها الدارسون والنُّقاد لأغراض التّصنيف والتحليل والتبلور ورصد تضاريس الخريطة الأدبية . أما العمل الأدبي الناضج ذو الكيان المستقل المُتكامل ، فلا يمكن أن يكون مجرّد تطبيق لها ، وإن كان مبدعه يستفيد من اجتهادات هذه النظريات ويوظفها في خدمته وليس العكس ، أي أن يكون هو في خدمتها . ولذلك يصعب في بعض الأحايين ، التفريق بين العدميّة والطبيعيّة والواقعيّة ، وهذه ظاهرة طبيعية ؛ لأن العمل الأدبي يمكن أن يستفيد من عناصرها التي يختارها لبنائه المستقل ، لأنه لا ينتمي إلى واحدة منها على وجه التحديد .

وأهم خصائص العدمية أنها نظرية تركز على ديناميكيّة الوجود ، إذ يكمن

معنى الحياة في اللحظات التي تفصل بين سكرات موت العالم القديم وصيحات مولد العالم الجديد ، أي بين الأنقاض والبناء الذي لم يكتمل بعد . ولا بد أن يكون الأديب العدمي على درجة عالية من الوعي الاجتماعي ، كي يستطيع أن يرصد الجديد بكل إيجابياته وسلبياته دون تبرير أو تسويغ أو تجميل . ويوضح إيرنست فيشر في كتابه « ضرورة الفن » أن العدمية ليست مجرد إبراز البشاعة والقسوة والعنف والقبح ، فهذه مهمة سهلة للغاية ، يستطيع أن يؤديها أي شخص على قدر من الوعي والإدراك السليم . ولكن الأديب العدمي هو الذي يخترق الطبقات المتكلسة للبشاعة والقسوة والعنف والقبح ، كي يفسح أو يشق الطَّريق لإرهاصات الميلاد الجديد .

إن العدم هو الوجه الآخر للوجود ، ولا يمكن الفصل بينهما ؛ لأن معنى كل منهما يكمن في الآخر . وإذا كنا نحرص على الوجود ونسعى للاستمتاع به ، فمن القصور الفكري أن نخاف ونخشى العدم ؛ لأن معنى الحياة نفسها يكمن في التعرُّف عليه ومواجهته ، وليس في تجاهله والهروب منه . فهذه هي مهمة الأدب العدمي والتزامه تجاه عصره .

العقلانيَّة

Rationalism

بدأت العقلانية في الأدب كامتداد لنفس النظرية في الفلسفة ، شأنها في ذلك شأن كثير من المذاهب الأدبية ؛ إذ إن الأدب كان في كثير من الأحايين ، الشكل أو التشكيل الجمالي الذي يحيل المضمون الفلسفي من مجرد نظريَّة جافة ومباشرة إلى عمل أدبي جميل ونابض بالحياة ، ويستطيع أن يتذوقه البشر على شتى المستويات الفكرية والثقافيَّة والانفعاليَّة . فإذا كانت الفلسفة صعبة أو جافة بالنسبة لتفكير الرجل العادي ، فالأدب قادرِ على تجسيدها في شخصيات حية ومواقف ديناميكية ، وتحويلها إلى تجربة سيكولوجية تمس الحس الفطري عند البشر بصرف النَّظر عن مستواهم الفكري وحصيلتهم الثقافية ، وهذه العلاقة الوثيقة بين الفلسفة والأدب ليست بالشيء غير العادي ، إذ كثيرًا ما لعب كل من الأدب والفلسفة دوري الشَّكل والمضمون ، وهذه العلاقة تبدو واضحة إلى حدٍّ كبير في الدور الذي لعبته النظرية الفلسفيَّة المعروفة بالعقلانية في مجال الأدب .

ويقصد بالعقلانية في الفلسفة ، تلك النظرية التي تحاول إثبات وجود الأفكار في عقل الإنسان قبل أن يستمدها من التجربة العملية الحياتيَّة ، أي أن الإدراك العقلي المُجرَّد سابق على الإدراك العيني المجسَّد ، وقد تزعم هذه النظرية الفيلسوف الفرنسي رينيه ديكارت الذي أوضح أنَّه مهما اختلفت مظاهر التجربة العملية ، فإنها لا تمارس أي تأثير على جوهر الأفكار وطبيعتها

الفطريَّة ، فالتجربة العملية هي التعبير الظاهري عن الفكرة ومحاولة اكتشافها ، لكنها لا توجدها أو تخلقها من جديد ، وبهذا تتناقض الفلسفة العقلانية مع الفلسفة التجريبيَّة . ولذلك يقول أصحاب النظرية العقلانية ردًّا على ما يزعمه التجريبيون من أن الإدراك مصدره الحواس ، إذ إن الحواس كثيرًا ما تخدع كالسراب الذي يراه المسافر عبر الصحراء فيظنه ماء ، ولذلك فإن إدراك الآتي عن طريق الحواس ، يفقد الشرطين الأساسيين اللذين يجعلان الإدراك موضوعيًا بمعنى الكلمة ، وهما الضرورة الحتميَّة والتَّعميم الصادق .

ولا يمكن إدراك الضَّرورة الحتميَّة عن طريق الحواس ، فليس بين المعلومات الآتية إلينا عن طريق الحواس ما يحتم أن يكون على الصورة التي أتى بها ولا يكون على غيرها . ذلك أن مصدرها هو الظاهرة المادية وليس الإدراك العقلي . فالحواس تدلُّنا على أن الماء يغلي عند درجة مائة مئوية . ولم يحدد هذا ضرورة عقليَّة ، وإنما جعلناها حقيقة لأننا هكذا وجدناها فسجلنا ما وجدنا . ولو وجدنا غير ذلك لكان هو القانون الطبيعي الذي نسجله . ولذلك فالضَّرورة الحتمية توجد في الرياضة مثل قولنا : « إذا كانت (أ) أكبر من (ب) و (ب) أكبر من (جـ) ، كانت (أ) أكبر من (جـ) . فهي ليست بالحقيقة التي نقول عنها إنها هكذا حدثت ، وكان يمكن لها أن تحدث على صورة أخرى ، إذ إن صدقها ضروري وحتمي لا يتوقَّف على تجاربنا الحسية ، بل على العكس فهي التي تهدينا في تجاربنا الحسيَّة . وهذه الحقيقة وأمثالها صادرة عن العقل وليس عن الحواس . وكل ما يصدر عن العقل فهو ضروري حتمي .

أما الخاصية الثانية التي تنقص المعرفة الحسيَّة فهي إمكانية التعميم الصادق على أفراد النوع كله تعميمًا لا نشك في صدقه ، فعند تحليل ذرة من ذرات الماء مثلاً ، سنجدها مركبة من جزءين من الأيدروجين وجزء من الأكسجين .

في هذه الحالة لا يمكن تعميم هذه الحقيقة اعتمادًا على الحواس وحدها ؛ لأننا سنحكم على ذرات مائية لم نشاهدها . فنحن بهذا الحكم نتجاوز مصدر الحس ، ونعتمد على عامل آخر يؤيِّد إطلاق الحكم على بقية أفراد النوع الذي اختبرنا بعض أفراده ، وذلك العامل الآخر هو العقل .

وقد كانت النَّظريَّة العقلانيَّة من النظريات الفلسفية التي سادت أوربا في القرن السابع عشر على يد كل من ديكارت وسبينوزا وفيشته وشيللنغ وهيجل ، وقد اتفقوا جميعًا على أن هناك ضوءًا ماديًا قد منحه الله للبشر لكي يدركوا طبيعة الوجود وكنه الأشياء دون الاعتماد على الحواس الخمس التي غالبًا ما تُدرك الأشياء بطريقة ناقصة وغير موضوعيَّة ، فالمنطق العقلي هو المنهج الوحيد للبحث عن الحقيقة ؛ لأنه يستطيع أن يتجرَّد من كل الأهواء الذاتية التي تحدِّد وجود الإنسان بحدود ذاته . والحقيقة الموضوعية ذاتها تملك في جوهرها نظامًا عقليًا يمكن العقل البشري من إدراكها ، أو بمعنى آخر فإن إدراك العقل البشري لمنطق الحقيقة ، يقيم نظامًا منطقيًا يستمد فهمه لها من طبيعتها بصرف النَّظر عن كل الاعتبارات الخارجية والمؤقتة .

ولا شك أن الإبداع الأدبي والتقييم النقدي لا بد أن يتَّسما بهذه الموضوعية التي يمكنها مخاطبة العقل الإنساني والتجارب معه أينما وحيثما وجد ، وهذا ما نادى به الأديب الفرنسي مونتايني والشاعر الإنجليزي شيللي ، ذلك أن التباين بين عالم الحس وعالم العقل هو نفسه بين عالم الواقع المادي وعالم الفن الخالص . فالأدبَ ليس تمثيلاً للطَّبيعة ومحاكاة لها كما ندركها حسيًا ، ولكنه تفسير لجوهرها الثابت كما يجب أن يدركه العقل . فالأدب الحقيقي يبدأ عندما يتخلص الأديب من الضُّغوط المباشرة التي يمارسها عليه الواقع ، ويشرع في تنسيق الانفعالات الصادرة عن هذا الواقع . ولا شك فإن الأداة المُثلى للقيام بهذه العملية هي العقل .

إن القوانين التي تتحكم في الخلق الأدبي ، تنفصل تمامًا عن القوانين التي تسنُّها الطبيعة المادية ، فإذا كانت أشعار شيللي رائعة وجميلة ، فلأنها لم تحاك المناظر الطبيعية التي صورتها ، ولكن لأنها أعادت تصوير هذه المناظر طبقًا لشروط الشعر ومقاييسه الجمالية ، وهي شروط ومقاييس ابتدعها عقل الإنسان ، ولذلك يختتم شيللي مقالته الشهيرة « دفاع عن الشِّعر » بقوله إن الشعراء هم مشرِّعو قوانين العالم وإن لم يُعترف بهم ، وغني عن القول إن العقل هو الأداة الرئيسية لسنِّ أي تشريع أو تقنين في أي مجال .

ويقول الناقد والشاعر ت. س. إليوت إن الفن بصفة عامة هو النِّتاج المباشر للعقل الواعي المنظِّم الذي يسعى إلى التَّجسيد الموضوعي بكل إمكاناته . فليس الشِّعر مثلاً عبارة عن مُجرَّد انسياب تلقائي للمشاعر دون رابط أو شكل كما يقول الشاعر الرومانسي وردزورث ، بل هو صياغة واعية مدركة لهذه المشاعر بعد أن يتمكَّن الشاعر من الانفصال بذاته عنها ، فهذه هي وظيفة الشاعر في إبداع القصيدة ، وهو إبداع فني يعتمد في تكامله على الحذف والاختيار والإضافة والتنسيق ، وهذه عمليات لا يستطيع القيام بها سوى العقل . وما يسمى بالإلهام أو بالوحي هو مجرد شطحات أو هواجس إذا لم تخضع للمنهج العقلي ، أو كما يقول ت. س. إليوت إن الشاعر المتمكِّن من فنه يعرف متى يكون واعيًا ومتى لا يكون واعيًا .

وإذا كان الأديب يبدع من الصُّور الشِّعرية والمواقف الدراميَّة والشَّخصيات الحية ، ما يثير في نفس القارئ أو المستمع أو المشاهد كثيرًا من المشاعر والأحاسيس ، فليس معنى هذا أن هذه الإثارة هي الغاية الأخيرة للأديب ، بل هي مجرد وسيلة للوصول إلى منطقة العقل عند المتلقي . فالإحساس الناضج هو المدخل الصحيح للتفكير العقلاني الذي يساهم في تكوين شخصية المتلقي وتقنين سلوكه في المجتمع الإنساني . لكن إذا اقتصر دور

العمل الأدبي على مجرد إثارة الانفعالات والأحاسيس دون ولوج منطقة العقل ، فإن أثره سينتهي بانتهاء الانفعالات نفسها ، أما إذا تمكَّن من إثارة العقل ومحاورته ، فإنه سيتحوَّل إلى جزء عضوي من فكر المتلقي ووجدانه . هنا تكمن الوظيفة الحقيقية للأدب في حياة الإنسان العملية طبقًا للنظريَّة العقلانية .

ولا تؤمن النظرية العقلانيَّة بأن وظيفة الأدب هي أن يكمل ما في الطَّبيعة من نقص ؛ لأنه لا يأتي بأشياء ليست في الطبيعة ، فليس لديه ما يجود به على الطبيعة من روائع المناظر وعجائب الآثار ، ولكن لديه شيئًا واحدًا هو الذي يوحي به إلى المتلقي ، فيظنه إضافة أو جديدًا . هذا الشيء الذي يبدو جديدًا هو الحصر أو التحديد أو التَّجريد أو البلورة أو التَّقنين الفني والدرامي لمظاهر الطَّبيعة وظواهرها . فالفنان يوظف عقله في حذف كل ما ليس له وظيفة عضوية في العمل الفني ، وإضافة كل ما يساعد على نمو العمل وتكامله .

هنا تبرز الملكة العقليَّة عند الفنان ، والتي تتمثَّل في الوعي الشامل بتقاليد وأدوات النوع الأدبي الذي يُعالجه ، وإمكانات التجديد التي يمكن أن يدخلها ويوظِّفها . ولذلك يقوم عقل الفنان بوظيفتين متناقضتين في نفس الوقت : التَّجسيد والتجريد ، التَّجسيد بالإضافة والاختيار ، والتجريد بالحذف والتَّنسيق . فقد يرى إنسان نهرًا يجري فلا يحس إحساسًا كاملاً بروعة مياهه ، وقوَّة تياره ، وما على شاطئه من رمال ونباتات أو غابات وصخور ، لكنَّه إذا انصرف إلى قراءة قصيدة تجسِّد مثل هذا النهر وهو يتدفَّق ويتوغَّل ويتغلغل بين السُّهول والجبال ، فإنه يتركز في وعيه وإدراكه بحدَّة تجعله تجربة سيكولوجيَّة مكثَّفة وممتعة ومثيرة للمتلقي . ولا يعني هذا أن النَّهر الجاري قد يكون أقل جمالاً وروعة من قصيدة الشاعر . لكن المسألة أن الناظر لم يفطن إلى الجمال

الطبيعي ؛ لأنه جمال متشعِّب وفسيح إلى درجة قد تصل إلى حدِّ التشوُّش أو عدم المقدرة على التركيز والاستيعاب ، فلما جاء الشاعر وحصره في قصيدته القصيرة ، أمكنه أن يستشعره وأن يقف على أسراره الدفينة ودلالاته الخفية .

والفارق الجوهري بين الجمال في الطَّبيعة والجمال في الفن ، أن الأول موجود لأسباب طبيعية وبيولوجية وجغرافية .. إلخ ، أما الجمال الثاني فموجود لأسباب جمالية وفنِّية ودرامية وفكرية مقصودة . ولهذا فإن الأدب قد يحاكي الطَّبيعة والحياة والموجودات ، لكنه لا ينسخ منها صوراً مُشابهة ومطابقة . فهو يحاكي قوانينها وظواهرها ولا يحاكي صورها ومظاهرها ، ذلك أن الفرق بين المحاكاة والنسخ هو أن الفنان الذي يحاكي الطَّبيعة ، يأخذ منها ما يجده ملائمًا لفنه ، أي أنَّه ينتقي ويختار كل ما له دلالة فكريَّة ووظيفة فنِّية ، ثم يسلط عليه قدرته العقلية ومهارته الفنية فيصهر عناصره ، ويمنحه الشكل الفني الجميل ، فيبرز للمتلقي جديداً كل الجدة لدرجة تجعله يعتقد أن هذا العمل خلق من فراغ في حين أنه إعادة صياغة وتشكيل لمادة موجودة بالفعل .

أما النَّسخ فهو وظيفة الفنان الذي يهمل الجانب العقلاني الخلاق في كيانه الفكري وحسه الفني بحيث يحول عقله إلى مجرَّد آلة استقبال وإرسال دون هضم لأبعاد التجربة الفكرية والفنية ،ومحاولة تشكيلها جماليًا وصياغتها فكريًا . فالنَّسخ هو صورة طبق الأصل للطبيعة والمجتمع ، ولو كان الأدب نسخًا للحياة لما أحسسنا بأصالته وسحره وقوته الدفينة ، ولجاء ثقيلاً ، مضطربًا ، مشوشًا ، مشوهًا كالحياة ذاتها ، ولما وجدنا فيه هذا الشُّعور الخفي الذي يسكن آلامنا ، ويريح أعصابنا ، بل لما اعتبرنا الفن مأوى لنا نلجأ إليه كلما ثقلت علينا مطالِب الحياة ، وضقنا بها ذرعًا ، ولما كانت لنا حاجة ماسَّة إليه ، إذ ما حاجتنا للصورة المنسوخة طالما أننا نملك الأصل وهو الحياة . أي

أن العمل الفني الحقيقي لا بد أن يكون أصلاً في حد ذاته حتى لا يصرف المتلقي نظره عنه عندما يدرك أنه يمتلك الأصل الذي يغنيه عن الصورة . فإذا كانت الحياة أصلاً من الناحية الطبيعية التلقائية ، فإن العمل الفني أصل أيضًا من الناحية الجمالية والفنية والدرامية المقصودة . ولذلك فهو إضافة وبلورة وإكمال لها ، وليس مجرد محاكاة أو نسخ . وأدوات الفنان للقيام بهذه المهمّة الحيوية والضّرورية تكمن في عقله وإحساسه وحسّه وثقافته وخبرته . لكن العقل في النّهاية هو سيِّد كل هذه الأدوات طبقًا للنظرية العقلانية .

ويرى الكاتب المسرحي برنارد شو - أحد أعمدة الأدب العقلاني في العصر الحديث - أن وظيفة الأدب ليست في دغدغة حواس المتلقي في محاولة مستميتة للوصول إلى عقله ، لكنه طريق حاسم ومباشر إلى عقله دون محاولة التمسُّح بحواسه في الطريق . ولذلك فهو يقول إن المسرح مثلاً يجب أن يتحوّل إلى جدل عقلاني بين الممثلين أو حتى بين الممثلين والمتفرِّجين إذا أمكن ذلك . فالمسرحية ليست سوى سياق درامي وفني لإثارة الحوار العقلاني الجاد المثمر حول مشكلات الساعة وقضايا العصر .

وإذا ألقينا نظرة سريعة على روايات برنارد شو ومسرحياته ، سنجد أن شخصياته التي تجسد النضج الحقيقي ، تسلك على هدى عقول واعية ومدركة لكل أبعاد الموقف الذي تمر به ، وفي الوقت نفسه تحاول التّخاطب مباشرة مع عقول القراء أو المشاهدين دون أيّة محاولة لإثارة الجانب العاطفي أو الحسي ، ولذلك فإن أسلحة السُّخرية والتهكُّم عنده بالمرصاد لكلّ التصرُّفات اللاعقلانيّة التي قد تتورّط فيها شخصياته . إنه يريد من المتلقين أن يفكِّروا ، ويفسروا ، ويحلِّلوا ، ويسخروا ، ويتهكموا ، ويضحكوا ، لا أن ينفعلوا ويتوحدوا ويتعاطفوا مع شخصيات قد تكون غير سوية من الناحية العقلانية ، فهذا من شأنه تغييب عقولهم ، وبذلك يفقدون القدرة على

التحكم في دفّة حياتهم . وفي هذا يقول برنارد شو : إن المسرح هو المكان الذي يناقش فيه الناس مشكلاتهم في ضوء عقلاني ، متزن ، هادئ ، موضوعي ، وليس المكان الذي يهرب إليه الناس من مشكلاتهم .

وقد بدأ برنارد شو حياته الأدبية بكتابة روايتين طويلتين : الأولى عنوانها « عدم نضج » ، والثانية « العقدة اللاعقلانية » . في الرواية الأولى يقدم بطلاً يعاني عدم النضج الفكري ؛ لأنه لم يدرب نفسه على استخدام أسلحة العقل ، بل ترك المشاعر المتناقضة والانفعالات المشوَّشة تُسَيِّر دفَّة حياته . والرواية عبارة عن رحلة البطل في مراحل عدم النضج المختلفة والمتتابعة حتى يصل إلى مرحلة النضج العقلاني الذي يمكنه من أن يشقَّ طريقه في الحياة على أساس فكري ومنهجي سليم يمكنه من التحكُّم في دفة حياته وسط عواصف الانفعالات التي كثيرًا ما تُحوِّل البشر إلى ريش متناثر في مهبها .

أما الرِّواية الثانية « العقدة اللاعقلانيَّة » فينهض بناؤها على مضمون عقلاني يؤكِّد أن الزواج عندما ينهض على العاطفة ، فإنه يصبح بمثابة عقدة لا عقلانية ، يستحيل أن تستمر في الحياة وأن تواجه عواصفها ، ولذلك تنتهي الرِّواية بانفصال الزوجين . إنه انفصال يحتمه المنهج العقلاني الذي ينظر إلى كل أمور الحياة على أساس الاتساق المنطقي بين عناصرها وخلاياها وجزئياتها ، فهذا المنهج من شأنه أن يجنب الإنسان أية ثُغرات أو نتوءات في حياته ، ويسلِّحه بالوعي الذي يمكنه من تجاوز الطُّرق المسدودة ، والمتاهات الجانبية ، والدوائر المفرغة ، لأن عينه لا تحيد أبدًا عن أهدافه الاستراتيجية .

والاتجاه العقلاني عند برنارد شو ، وأوسكار وايلد ، وجون غالزورثي ، وآرثر ميللر ، وغراهام غرين ، وجون أوزبورن ، لا يحتمل وجود أقوال أو ألفاظ أو تصرُّفات ليست ذات دلالة إنسانية أو فكرية أو ثقافية . وهذا ما يعنيه ديكارت عندما يؤكد ضرورة الربط بين القول والعمل ، أو بين المعنى والشَّيء ،

إذ يجب أن يكون المعنى نابعًا من الشيء أو الموقف أو الحدث وليس مفروضًا عليه من الخارج . والحياة لا يمكن أن تستقيم مع هذا الفصل الذي يعوق العقل ويفقده التَّسلسل المنطقي للأفكار والمعاني . ولذلك ليس هناك انفصال بين الشَّخصية وبين ما تقوله أو بين أسلوب سلوكها ، إلا إذا كانت شخصية غير سويَّة من الناحية العقلانية . ولذلك حرص الأدب الناضج على بلورة مأساة الإنسان الذي يعتقد في فكرة معينة في حين تجبره الظُّروف والضغوط الواقعية على أن يسلك سلوكًا منافيًا لما يؤمن به ، ولا شكَّ أنها مأساة حقيقية تهدد كيان الإنسان عندما يفقد الاتِّساق العقلاني بين أفكاره المقتنع بها وسلوكه المجبر عليه .

ومعظم الأعمال الأدبيَّة تبدأ من منطلق الشَّك الديكارتي في قضية فكريَّة أو اجتماعية معيَّنة ، وهذا المنهج يختبر الفائدة العملية والوظيفية الحيوية لكل شيء في الحياة ، ولذلك نجد أن كثيرًا من المسرحيات أو الروايات ، تبدأ ببلورة الآراء الأثيرة عند الشخصيات - وغالبًا ما تكون هي نفس الآراء المفضلة لدى المتلقين - ثم يحتدم الصراع الدرامي بين الشخصيات ويتحوَّل إلى محك لاختبار قيمة هذه الآراء ومصداقيتها . وغالبًا ما تنتهي هذه الأعمال بإثبات خطأ هذه المسلمات وعدم جدواها . والأديب العقلاني يعتمد في هذا على قانون السَّبب والنتيجة ، وارتباط الوسيلة بالغاية ، وعلاقة العمل بالقول ، وتفاعل الشيء مع المعنى .

وهذا المنهج العقلاني يربط أيضًا بين قيمة الشيء والفائدة العملية التي تنبع منه ، أي أن القيمة المعنوية المجرَّدة لا توجد إلا إذا تجسدت في نفع عملي من أجل الإنسان بصفة عامَّة ، كما أنها من أجل الفرد بصفة خاصَّة . فلا يوجد شيء من أجل ذاته ، حتى الحرية بكل روعتها عندما تتبع شعار الحريَّة من أجل الحرية ، فإنها تتحول إلى فوضى لا حدود لها . وهذا المفهوم ينسحب

على كل مناحي الحياة بصفة عامَّة ، ولذلك كان الأدباء العقلانيون من ألد خصوم نظريَّة الفن للفن ، التي يعتبرونها وهمًا أو أكذوبة كبيرة .

وترتبط النظرية العقلانية بمعظم النظريات الأدبية ابتداء من الكلاسيكية في عصر الدولة الرومانية ، وذلك في تحكُّمها في العواطف الشخصية للأديب ، و وضعها رهن إشارة العقل . ونفس الوضع بالنسبة للنيوكلاسيكية في القرن السابع عشر والتي تمثلت في أعمال درايدن وبوب وجونسون في إنجلترا ، وفي أعمال كورني وراسين في فرنسا . وهو العصر الذي عرف بـ « عصر العقل » . كما ترتبط العقلانية أيضًا بالكلاسيكية الحديثة في القرن العشرين ، والواقعيَّة ، والطِّبيعية ، والعدمية ، والأسلوبية ، والأخلاقيَّة ، والأيديولوجيَّة ، والظاهرية ، والسِّياقيَّة ، والتفسيريَّة ، والموضوعية ، والنسبية ، والقصديَّة .

وقد تبدو هذه النظريات مُتناقضة فيما بينها ، لكن هذا لا ينفي أن هناك أرضية عقلانية مشتركة لها جميعًا ، كما يدلُّ هذا على أن الأدب قادر على احتواء وبلورة كل متناقضات النفس البشريَّة التي تتداخل فيما بينها من خلال تعدُّد درجات التطوُّر ، ذلك أن المتناقضات في واقع الأمر عبارة عن تسلسل منطقي وعقلاني بحيث يؤدي الشيء إلى الذي يليه وإن كان بدرجة مختلف . وهكذا تمتدُّ السلسلة إلى أن يبدو أول شيء نقيض آخر شيء ، في حين أن الشيء الأخير هو نتيجة حتمية للشيء الأول ، وهذا التناقض الظاهري يرجع إلى بعد الشقة بين الشَّيئين . من هنا كان حرص الأدب العقلاني على أن يعلم الإنسان كيف يتتبَّع هذه السلسلة التي تعتمد فيها كل حلقة على الأخرى .

هذا هو المجال الحرُّ الذي ترك للأديب العقلاني لكي يعمل فيه عقله ، لكنها حرية ليست مُطلقة ، إذ يعقبها المرحلة الجبريَّة التي يكون فيها الأديب مسئولاً عن عمله . إن أي عمل أدبي ناضج يحمل في طياته المبررات

العقلانية التي أدت إلى إبداعه بهذه الصورة ، فليس من المسموح للأديب أن يعبر عن انطباعه الواقعي ؛ لأنه أراد مُجرد الاستمتاع بالتعبير عنه ، بل يتحتّم على هذا الانطباع أن ينصهر في بوتقة العقل عنده ، حتى يخرج إلى الوجود على شكل عمل أدبي متكامل يحمل في داخله كل العناصر الممكنة للتوازن والاتساق والانسجام ، بحيث يمكن أن يتّصل بعقول المتلقين ، ويصبح بالتالي جزءًا عضويًا من كيانهم الفكري والسلوكي .

العلميَّة

Scientism

ترجع النظرية العلمية في النقد الأدبي إلى عام ٥٣٢ ق.م ، حين ذكرها أفلاطون لأول مرة في محاورته « أيون » . وجاء أرسطو ليرسي قواعد النظرية في كتابه « فن الشعر » ، ومع ذلك لم تترسخ هذه القواعد إلا في العصور الحديثة التي ازدهرت فيها العلوم الطبيعية والوضعية والإنسانيَّة . وكانت النظرية « الشعرية » في مطالع القرن العشرين مع الشكلية الروسيَّة ، في مقدمة النَّظريات الأدبية والنقدية التي سعت سعيًا حثيثًا لجعل النقد علمًا للأدب ، والتي طوَّرت شعرية أرسطو في ضوء معطيات العلوم الحديثة ، بعد أن كانت معظم المحاولات والتجارب النقدية قبلها ، عبارة عن مُحاكاة ، مباشرة أو غير مباشرة ، لنظرية أرسطو .

وقد بذل الدارسون والباحثون في العصور الوسطى جهدًا ملحوظًا للاستفادة بإنجازات هوراس الروماني والنَّقد اللاتيني بصفة عامة ، ثم جاء بعدهم من بذل جهدًا مشابهًا في عصر النَّهضة للاستفادة بإنجازات أرسطو الإغريقي والنَّقد اليوناني بصفة عامة ، لكن المعلومات والتَّفسيرات والشُّروح لم تكن كافية بالقدر الذي يمنح قوى دفع جديدة للنظرية العلمية في النقد الأدبي . وبالتالي لم تبرز تيارات أو اجتهادات نقديَّة يمكن أن تعمق المسارات السابقة للنقدين اليوناني واللاتيني . فقد اقتصرت كلها على محاكاة وتطبيق ما جاء في « فن الشعر » لأرسطو ، وأيضًا « فن الشعر » لهوراس ، دون أن

تضع في اعتبارها الظُّروف المختلفة في العصور الوسطى ، ثم عصر النهضة الذي أصبح مختلفًا بطريقة جذريَّة ، واحتاج إلى معايير نقديَّة جديدة ، خاصة مع الازدهار الشامل للعلوم والآداب والفنون .

وكان صامويل جونسون أول من ربط ربطًا واضحًا بين النقد والعلم في عام ١٧٥١ عندما نشر في المجلة الدورية « رامبلر » مقالاً أكد فيه أن النقد الأدبي عبر العصور الماضيَّة لم يوفر لنفسه عوامل الرُّسوخ والاستقرار الجديرة به كعلم . ويبدو أن جونسون كان قلقًا تجاه السَّبق الكبير الذي أحرزته العلوم الطبيعيَّة والوضعيَّة ، والذي لم يقابله تقدم ملحوظ في مجال النَّقد الأدبي الذي ظلَّ مفتقرًا ، لعصور كثيرة متتابعة ، للروح العلميَّة الذي تُساعده على التطوُّر ومواكبة الاحتياجات الأدبيَّة والفكريَّة والثقافية والحضارية المتجددة باستمرار . فمثلاً لم يوجد الناقد الذي تضارع قامته النَّقدية ، القامة الشعرية والدرامية لعملاق مثل شكسبير .

وبعد ذلك حلت النَّظرية الرومانسيَّة محلَّ النظرية النيوكلاسيكية التي كان صامويل جونسون ينتمي إليها . فقد كان الرومانسيون متحمِّسين لإطلاق كل قدرات الإنسان الفكريَّة والعاطفيَّة والعلمية لكي يحقِّق ذاته بعد أن حطَّم القيود الكلاسيكية ، لدرجة أنها سميت في بعض الأحايين بالرومانسية العلمية . ففي وهج الإيمان المطلق بالعلم وقدرته على الارتقاء بالإنسان إلى ما لا نهاية ، أقبل القرن التاسع عشر على المفهوم الرومانسي للأدب ، كما نشأ عن الرومانسية العلمية تقسيم العمل الأدبي إلى شكل ومضمون ، فقد أصبح الشَّكل مجرد أداة لتوصيل المضمون أو الموضوع ، كما لو كان بحثًا دراسيًا أو مقالا صحفيًا . ولذلك فشل الرومانسيون في أن يجعلوا من النقد علمًا تحليليًا وتفسيريًا للأدب ، وإن كانوا قد حرصوا على استخلاص المضمون العلمي والاجتماعي والذاتي من العمل الأدبي ، لكن تحليلهم

النقدي للعمل لم يكن يهتم كثيرًا بالشكل الفني ، وبالتالي لم يكن نقدهم علميّا وهو النقد الذي يصور أو يجول في جماليات الشّكل وعلاقتها العضوية بالمضمون ، انطلاقًا من علم الجمال .

بل إن الرومانسيين أنفسهم شجبوا في قصائدهم النتائج المأساوية التي ترتبت على الثورة الصناعية التي كانت بدورها من أبرز نتائج التقدم العلمي . فسرعان ما لوث الدخان المُتصاعد من مداخن المصانع السُّحب والهواء والرياح ، واكتسى الجو بلون رمادي داكن كئيب ، كما لم تجد المصانع مكانًا لتصريف مخلفاتها سوى في الأنهار والقنوات التي تحولت مياهها الرَّقراقة العذبة النقيَّة إلى سموم وعوادم . ووجد الإنسان نفسه محاصرًا ومخنوقًا بالهواء المسموم والماء الملوث . وفقد الرومانسيون الطَّبيعة الجميلة المبهرة بألوانها الصافية ومناظرها الخلابة وعذريتها النقية التي كثيرًا ما تغنوا بها في قصائدهم . بل إن البراءة الإنسانية التي كانت موضوعًا مفضلاً لديهم ، أهدرت بدورها عندما استغل الرأسماليون من أصحاب المصانع ، الأطفال الفقراء كي يعملوا في ظلّ ظروف قد لا يحتمل الكبار صعوبتها ، وذلك مقابل أجر قد لا يقيم أودهم .

من هنا كانت ثورة كلاسيكية العصر الحديث ممثّلة في نظرية « الفن للفن » ، ضد الرومانسية العلمية التي سادت الآداب الغربيَّة طوال القرن التاسع عشر الذي بدأ بمفاهيمها المعروفة في تمجيد الفرد والثورة على الأوضاع القائمة ، وإنكار التقاليد السابقة ، واعتبار العمل الأدبي تعبيرًا تلقائيًا عن أحاسيس الأديب أو آلام المجتمع ، والعبرة النقدية فيه بالصّدق والإخلاص . لكن النظرية الرومانسية لم تكن وحدها مسئولة عن هذه المفاهيم الجديدة في الأدب ، فقد ساهم في تشكيل هذه المفاهيم ، بل في نشرها ، الوعي العلمي الجديد الذي تولد عن الثورة الصناعية الأولى ، وما صاحب هذا الوعي من

إيمان مطلق بقدرة العلم على الارتقاء والتطوُّر بالإنسان تطورًا مطلقًا بلا حدود . ومع هذا الوعي العلمي الجديد وما تبعه من نشر ألوان المعرفة والعلم على نطاق شعبي واسع لم تر أوربا مثيلاً له من قبل ، طغت نظرة جديدة ، تخضع الأدب لنفس الأسس والقوانين التي يخضع لها العلم بفروعه المختلفة . فما دام الأدب تعبيرًا – كما يقول أصحاب النظرية الرومانسية – فلا بد أن يكون تعبيرًا عن شيء ما ، ومن هنا نشأت فكرة أن العمل الأدبي لا بد أن يعالج موضوعًا معينًا ، وما دمنا قد أصبحنا ننظر إلى الأدب على أنه – مثل العلم – لون من ألوان المعرفة ، فلا بد للموضوع الذي يعالجه العمل الأدبي من أن يزودنا بالمعلومات ، فيصبح الخبر غاية في ذاته كما هو في كتب العلم . وكان هذا مجرَّد مثل واحد من أمثلة تعاون الرومانسية الأدبية والنظرة العلميَّة ، وهو التعاون الذي أثر في تشكيل المفاهيم التي سادت الأدب والنقد حتى أوائل القرن العشرين .

وبرغم كل حماس الرومانسيَّة للعلم ، فإن نقدها الأدبي لم يكن علميًا بالمفهوم الجمالي . ومن هذا المنطلق كانت ثورة الكلاسيكية الجديدة ممثلة في « النَّقد الجديد » ، على الرومانسية العلمية . فقد أراد « النَّقد الجديد » أن ينأى عن الذاتية وأن يلتزم بالموضوعية التي اقتربت به من العلمية التي سعت إليها معظم النظريات الأدبية التي برزت في مطلع القرن العشرين مثل الشكلية ، والموضوعية ، والسيميوطيقية ، والسُّوسيولوجية ، والبنيوية ، والنصية ، والشعرية . كان من أهم مقومات النظرية الرومانسية أن الأدب تعبير إما عن شخصية الكاتب أو عن المجتمع الذي يعيش فيه ، ولذلك اهتم النقد الجديد بدحض هذه الدعوى ؛ إذ يقول ت . س . إليوت في مقاله المعروف « التقاليد والموهبة الفردية » إن الأدب ليس تعبيرًا عن الشخصية بل هو هروب منها . فكلما ازداد إبداع الأديب ، زادت قدرته على أن يفصل عقله المبدع عن

تجاريه الشخصية . وقد يعكس العمل الأدبي صورة المجتمع ، لكنه لا يعبر عنها ، بمعنى أن المجتمع لا يتحكّم في العمل الأدبي ، بل تتحكّم فيه وتُشكّله إلى حدٍّ كبير التقاليد الأدبية التي توارثها الأديب ، والتي تزوّده بالمهارة الفنية التي تمكّنه من أن يحيل أحاسيسه الشّخصية وتجاريه الاجتماعية إلى عمل فني .

ومن خلال المنظور العلمي لنظرية « النقد الجديد » ، يرتبط الأديب عن طريق هذه التقاليد ارتباطًا وثيقًا بغيره من الأدباء الذين سبقوه . فلا يمكن للناقد أن يقوّم أديبًا ما دون أن يقارنه بمن سبقه ، لأن الأدب أو الفن وحدة عضوية ، يتأثّر فيها الحاضر بالماضي ، والماضي بالحاضر . وكان لمقال إليوت هذا أثر بعيد في الوعي الأدبي في القرن العشرين ، حتى أن الناقد المعروف ف. ر. ليفيز قال إن فكرة التقاليد قد أصبحت جزءًا لا يتجزأ من تفكير كل شخص يمارس الأدب أو يقرؤه . وقد كان النقاد الجدد من أمثال إليوت ، وليفيز ، وريتشاردز ، ورانسم ، وتيت ، وبروكس وغيرهم ، يعزفون تنويعات مُتعدِّدة لكنها تشكل في النِّهاية سيمفونيَّة نقدية متكاملة ، تؤكد علمية النقد وموضوعيته بشتى الوسائل والأساليب . فمثلا يقول كليانث بروكس إن الدراسات الأدبية بصفة عامة ، عليها أن تحصل على المتع الصادرة عن ممارسة المنهج العلمي ، إذ إنها من المتع العقلية التي لا مثيل لها في إثارتها الأصيلة .

ظلّت الفجوة أو الهوة تتسع وتتعمق بين التقدم العلمي والجمود النقدي منذ بدايات عصر النهضة حتى بدايات القرن التاسع عشر ، عندما بدا الاتساع والعمق فاضحين وكاشفين لمدى التّهافت الذي بلغه النقد الأدبي بصفة خاصة . فلا يعقل أن يعيش النُّقاد على نظرية أرسطو أو نظرية هوراس ما يقرب من عشرين قرنًا ، تفصل بينهما وبين عصر النهضة ، وما قدّموه لا يزيد على مجرد اجتهادات هامشية أو تنويعات جانبية على شروحهما وتفسيراتهما ، في

حين انطلق العلم كالمارد في شتى المجالات بحيث لم تعد له أية علاقة بالعصرين الإغريقي أو الروماني ، سوى في مجال النظريات الرياضيّة والفيزيائية التي كانت الإنجازات العلمية المصرية القديمة تجبها إلى حدٍّ كبير .

ومع بداية الثَّورة العلميّة الحديثة في منتصف القرن التاسع عشر ، والتي بلغت في أواخر القرن العشرين آفاقًا تجاوزت غرائب الخيال العلمي وعجائبه ، لم يكن أمام النقاد سوى محاولات مُستميتة للحاق بالركب ، وإلا سيصبحون مجرد قبائل مُندثرة لا تزال ترى في النقد مجرَّد مغامرات انفعالية بين روائع الأعمال الأدبيَّة ، وهي الجملة التي قالها واشتهر بها الناقد الرومانسي والانطباعي أناتول فرانس في عام ١٨٨٨ . وهو التيار الذي رفضه و أوقفه معظم نُقاد القرن العشرين ، فمثلاً يقول الناقد برونوفسكي في كتابه « دفاع الشاعر » ١٩٣٩ ، إنه حاول أن يكتب نقدًا في دقة الهندسة ومنطقها . كذلك قال عالم الجمال المعاصر جورج سانتيانا إن الشطحات الممتعة التي يسميها البعض نقدًا ، لا يمكن أن تكون علميَّة بأية حال من الأحوال ، في حين أن تناول الناقد للعمل الفني يشبه تمامًا تناول العالم للمادة التي يحللها أو يكونها في معمله .

وهناك بون شاسع بين التذوُّق العادي والنقد العلمي الذي ينهض على إجراءات تفسيريَّة وخطوات تحليليَّة سواء على مستوى الشكل أو المضمون . فهناك ثلاثة مستويات للتلقي : المستوى الحسي الذي يعتمد على الإيقاع والصور والأصوات الحسيَّة ، ويشترك فيه معظم المتلقين بما فيهم الأطفال والأميون . ثم المستوى الانفعالي الذي يُحوّل العمل الفني إلى تجربة سيكولوجية تساعد المتلقي على استرجاع تجاربه الحسيَّة والانفعالية ، واستحضارها كأنه يعيشها بالفعل نتيجة للإثارات العاطفية الصادرة عن العمل ، ويشرك فيه المتلقين من ذوي الحس المرهف والذاكرة القويَّة . أما

المستوى الأخير فهو المستوى الفكري أو العقلي أو العلمي الذي يشترك فيه المنظِّرون والنقاد وصفوة المتلقين الذين قد يكتشفون في العمل الفني نوعًا من المعادلات الرياضيَّة أو القوانين العلمية من خلال إدراكهم لأسرار الصنعة التي نهض عليها العمل . وهي عملية واعية ومنطقية تمامًا ، وتحاول تجنب الإثارات الحسيَّة والانفعالية الموجودة في المستويين السابقين عند التقويم النهائي للعمل الفني .

إن النقد ليس مجرد استجابة لإثارة حسية أو انفعالية صادرة عن العمل الأدبي أو الفني ، مهما كانت هذه الإثارة قويَّة وحادَّة ونفاذة . كذلك فإن النَّقد ليس مجرد إلمام بما جاء في العمل والتعرُّف على تفاصيله ، لأنه ليس مقالة أو دراسة أو بحثًا علميًا ننتهي منه بمجرد معرفة مضمونة . وكان الشاعر والناقد الإنجليزي ماثيو أرنولد أول من نادى بالموضوعية العلميَّة في النقد ، عندما عرَّف النقد في أواخر القرن التاسع عشر بأنه الجهد الذي يبذله الناقد لرؤية العمل كما هو في حدِّ ذاته . فليس له أي رأي شخصي إلا إذا كان نابعًا من معلوماته الموضوعية المُستقاة من العمل نفسه . أي أن هذا الرأي الشخصي لا بد أن يتحول إلى تقويم علمي يستند في كل حيثياته إلى كل العناصر والدلالات التي تُشكِّل العمل ، وبذلك يساعد القارئ العادي على إدراك واستيعاب وتذوق ما خفي عليه بمفرده . وهذا التقويم العلمي هو الهدف الاستراتيجي بل والنهائي للعملية النقديَّة ، وهو ليس مجرد وصف للعمل الفني أو تصنيف للأعمال الفنِّية ، أو تقديم خلفيَّة معرفية عنها ، لأن هذه كلها يمكن أن تكون مجرد أدوات أولية أو خطوات مبدئيَّة لتنوير العمل من داخله ، تمهيدًا لتحليل كل العوامل والعناصر والبنيات وقوى الدَّفع المشكلة له ، وبلوغًا للتقييم العلمي في النهاية .

ثم تتجلى وظيفة النَّقد كعلم بالفعل عندما لا تتوقف مهمته عند تقويم

العمل الأدبي أو الفني في حد ذاته ، بل تمتد لتشمل التمييز بين التقويمات المختلفة والمتعدِّدة للعمل الواحد ، ووضعها جميعًا في ميزان نقدي حساس ، بحيث ينتقل الناقد من مرحلة نقد الأدب إلى نقد النقد ، وبالتالي يستطيع أن يُحدِّد مسارات الحركة النقدية ، بل وينظر لها . ويحقق بهذا فلسفة النقد ، مثله في ذلك مثل العلوم عندما تصل إلى قمتها المنهجيَّة والتنظيرية ، فيصبح لكل علم منها فلسفة ترتبط برواده وأعلامه ومُفكِّريه ، بل وتصبح عنوانًا يسبق اسمه . وهذه الفلسفة هي التي تبلور جوهر هذا العلم أو ذاك . وقد سجَّل التاريخ أن حركات الازدهار العلمي التي تركت بصماتها واضحة على مسيرة الحضارة الإنسانيَّة ، كانت كلُّها تملك هذه الفلسفة التي منحتها المنظور المتَّسق وجعلت منها منظومة مُتناغمة . وينطبق نفس المعيار على الحركات الأدبيَّة والنقديَّة التي تحولت إلى نظريات تملك مثل هذه الفلسفات التي شكَّلت معالم الخريطة النقدية عبر العصور .

ويؤكِّد أنصار النظرية العلمية أن الناقد الذي يعتمد على المنهج العلمي في تحليله وتقويمه للأعمال الأدبيَّة ، لا يلجأ إلى الإكثار من استخدام المصطلحات النقديَّة ، خاصة المعقدة والمتقعِّرة منها . كما أنه لا يتعسف في فرض المصطلحات أو المفاهيم المستعارة من علوم أخرى كالبيولوجيا والكيمياء والفيزياء والرِّياضيات إلا للضَّرورة العلميَّة القصوى . فقد أغرم بعض النقاد الفرنسيين في القرن التاسع عشر مثل تين وبرونتيير باستعارة المصطلحات البيولوجية على وجه التحديد لتطبيقها على مفاهيمهم النقدية في الأدب ، نتيجة لانبهارهم بالانتصارات العلمية ورغبتهم في أن يصبح النَّقد على مستواها . وهو التيار الذي استمر حتى القرن العشرين حين أغرم النقاد باستعمال المصطلحات الواردة من علم النَّفس وعلم الاجتماع .

وكان تحفُّظ النظرية العلمية على الإسراف في استعمال هذه المصطلحات

الواردة من العلوم الطَّبيعية والإنسانية ، أن لكل علم منهجه الخاص به والنابع من فلسفته وأدواته التي تحددها مجالاته وأهدافه . وإذا كانت فلسفة البحث العلمي واحدة في جوهرها ، إلا أن مناهجها وأساليبها وإجراءاتها تتشكل طبقًا لطبيعة كل علم ومتطلباته . والنَّقد كعلم ليس استثناء من هذه القاعدة ، ويمكن أن يبتكر مصطلحاته ومعاييره الخاصة به . ولعل هذا هو الاتجاه الذي ساد معظم النَّظريات الأدبية والنَّقدية منذ مطلع ثلاثينيات القرن العشرين ؛ إذ تكاثرت المصطلحات والاشتقاقات النقدية لدرجة أنها أصبحت تشكل عبئًا ثقيلاً على دارسي النقد الأدبي الذين يتحتم عليها فك شفراتها واستيعاب تفاصيلها وتفريعاتها .

وإذا كانت النظرية العلمية تفترض في العمل الأدبي كل عوامل الاتِّساق والتسلسل المنطقي ، بحيث يصبح معيار الجودة متمثلاً في صعوبة حذف أي جزء من العمل أو إضافة جزء آخر إليه ، فإنها تتطلب من الناقد أيضًا أن يكون متسقًا ومنطقيًا في تحليله النقدي ، وألا يرصد أو يسجل أو يذكر إلا كل ما هو ضروري ومفيد وفعال في مد الجسور الواضحة بين العمل والمتلقي . ذلك أن أي حديث خارج السياق النقدي ، من شأنه تشتيت فكر المتلقي بعيدًا عن صلب الموضوع النقدي . كذلك يجب ألا يلجأ الناقد إلى استخدام التعبيرات والنبرات التي تحمل في طياتها انفعالات لا لزوم لها ، مثل الدهشة والتعجب والاشمئزاز أو الإعجاب أو الانبهار . . . إلخ . بل إن الناقد العلمي الرَّصين لا يلجأ إلى استخدام الصفات بل يترك استخدامها للمتلقي بعد أن يعرض أمامه الحالة ويحللها بكل تفاصيلها ، شأنه في ذلك شأن العالم الذي ينحي دائمًا انفعالاته بعيدًا عن الموضوع الذي يدرسه .

والنظرية العلمية لا تمنع الاستفادة بالمناهج العلميَّة والتحليلية والتفسيريَّة التي تطبّقها العلوم المختلفة إذا كانت وظيفية وذات فائدة تنويرية ، وخاصة أنها

تحرص على الموضوعيَّة بكل الوسائل الممكنة ، لكنها ترفض استعراض العضلات المعلوماتية والمشتقات العلميَّة حتى لا تشوش على المنهج النقدي العلمي الذي يتميَّز بالحياد والسَّلاسة والاتساق والنبرة الهادئة الواثقة من التأثير في عقل المتلقي وليس في عواطفه . وخاصة أن النقد الحديث استطاع أن يستوعب كل العلوم التي ساعدته على فتح آفاق جديدة في التَّفسير والتَّحليل والاستيعاب ، بل وأصبحت هذه العلوم أسماء وعناوين لنظريات أدبيَّة ونقديَّة مثل الأنثربولوجيَّة ، والأخلاقيَّة ، والسَّيكولوجية ، والسُّوسيولوجية ، والتاريخاية . وبذلك تثبت النَّظريَّة العلميَّة في الأدب والنَّقد أن المعرفة الإنسانية لا تتجزأ ، إذ إن التفاعل لا يقتصر على العلاقات بين النظريات الأدبية مهما بدت مختلفة ، بل يمتدُّ ليشمل كل فروع المعرفة الإنسانيَّة من علوم وآداب وفنون . ومن هنا كانت النظرية العلميَّة حريصة على مدِّ الجسور بين النقد الأدبي ومختلف العلوم الطبيعيَّة والوضعيَّة والإنسانيَّة التي تشكِّل له روافد عديدة من التنوير والتَّعميق والتجريد والحيويَّة .

الفنُّ للفن

Art for art's sake

نظريَّة « الفن للفن » من النَّظريات الأدبيَّة التي يصعب تحديد بداياتها المبكرة بمطالع القرن العشرين كما اصطلح نقاد كثيرون عندما أطلقوا عليها هذا الاسم الذي عرفت به . ذلك أن فكرة « الفن للفن » كانت تقف بالمرصاد ضد أيَّة محاولة لجعل الفن مجرَّد وسيلة تنتهي وظيفتها وقيمتها بمجرد تحقيق الهدف منها في الحياة اليوميَّة . وكان الناقد الإنجليزي أ. س. برادلي قد حاول بلورة فكرة « الفن للفن » عندما نادى عام ١٩٠١ في كتابه « محاضرات أوكسفورد في الشعر » ، بأن الشِّعر الجيد هو الذي يكتب من أجل الشِّعر فقط ، أما فيما عدا ذلك فيمكن أن يعد أي شيء آخر إلا الشِّعر . لكن بصرف النظر عن المصطلح ، فقد كانت نظرية « الفن للفن » مُلازمة للأدب الإنساني منذ عصوره المبكرة عندما نادى أفلاطون بأن هدف الفن هو التَّعليم والتَّربية الأخلاقية والقوميَّة فقط ، ويبدو أن ملاحم هيزيود الشِّعريَّة التي كتبها في القرن الثامن قبل الميلاد ، والتي أطلق عليها مصطلح « الشعر التعليمي » كانت في ذهن أفلاطون عندما حاول أن يقنن لوظيفة الشعر في محاوراته الشهيرة وفي مقدمتها محاورة « الجمهورية » .

وكان أرسطو أول من هاجم هذا الاتجاه الذي يحيل الشِّعر إلى خطابة ووعظ وإرشاد مما يسلبه صفة الخلق الفني بكل أعماقه وأبعاده المتعدِّدة . وقد

ركَّز أرسطو بالذات على الشِّعر ؛ لأنَّه كان الأداة الأولى لتعليم الأجيال عند الإغريق ، تعليم كل شيء عن الدين والآلهة والأبطال الذين يرد ذكرهم في الملاحم والقصائد التعليمية والغنائية ، بل إن أساليب الحكم والقيادة العسكريَّة والصناعات الحربية والتاريخ والجغرافيا ، كان من الممكن تعلمها من ملاحم هوميروس . وكان للجانب الأخلاقي عند أفلاطون أولويَّة مطلقة ؛ إذ هاجم هوميروس لعدم اهتمامه به في ملاحمه ، فمثلاً قال إن دموع أخيل وندبه حظه العاثر يمنعه من أن يكون نموذجًا تحتذيه الأجيال ، وعلى هذا فإن ملاحم هوميروس ذات تأثير سيئ يؤدي إلى الاضطراب النفسي والتَّشتت العاطفي ، ويقضي على نضوج الأفراد في سنٍّ مبكرة . ولذلك حكم أفلاطون على هوميروس وأمثاله من الشُّعراء بالنفي من جمهوريته المثالية . وفي القرن العشرين هاجم الناقد الإيطالي كروتشي نظرية أفلاطون كأسوأ هجوم على الفنِّ ؛ لأنها تجرده من أهم وظائفه الجمالية ، لأن التَّعليم هو هدف أنشطة أخرى في الحياة ، وهوميروس لم يكتب دراسات في الأخلاق أو أساليب الحكم أو الفنون العسكرية ولكنه كتب شعرًا . فقد كانت هذه الموضوعات مجرد مادَّة خام صاغ منها ملاحمه ، فهو ليس مؤرخًا أو معلمًا كهيرودوت مثلاً الذي لم يدع أبدًا أنَّه شاعر .

وفي كتاب « فن الشعر » يؤكِّد أرسطو القيم الجمالية التي تشكل هدف الشِّعر وقدرته على جلب المتعة للمتلقين ، أما الجانب التعليمي والأخلاقي فليس هدف الشاعر ولا تخصصه . وقد هاجم أرسطو فكرة أفلاطون التي تحتم أن يكون الأبطال التراجيديون مثاليين في تصرفاتهم حتى يحذو المتلقون حذوهم ، لأن أرسطو يرى أن العنصر المأسوي في شخصية البطل الدرامي نابع من ضعفه البشري الذي يعتور كيانه ، برغم أنه يحاول أن يتحداه أو يتجاهله حتى لا يقف عقبة في سبيل تحقيق طموحاته التي غالبًا ما تكون

مستحيلة لدرجة أنه يدفع حياته ثمنًا لتحقيقها . فهذا البطل يثير في داخل المتلقين تعاطفهم معه ؛ لأنه بشر مثلهم وخوفهم من مصيره الذي يجعله يسعى إلى حتفه بظلفه ، بحكم عجزه الناتج عن تردده وتراوحه بين الضعف والقوة ، بين الجبن والشجاعة ، بين الخسَّة والنبل ، وغير ذلك من سمات الضعف والتناقض ، التي يشترك فيها كل البشر . وفي الفصل الخامس والعشرين من كتاب « فن الشِّعر » يقول أرسطو إنه مهما كان الجانب التعليمي والأخلاقي مهمًا وبارزًا ومسيطرًا ، فإنه لا يمس جوهر القصيدة أو يسخرها لحسابه ، خاصَّة إذا كانت تمتاز بالجودة الفنية والشكل الجمالي المتميز .

ومع اندثار الإمبراطورية الإغريقيَّة وانتقال مركز الثِّقل إلى الإمبراطورية الرومانية بكل اتجاهاتها العملية والنفعية والمادية ، سيطر الاتجاه التعليمي على الأدب مرة أخرى . وهو التيار الذي بلوره الشاعر اللاتيني هوراس في كتابه « فن الشعر » الذي أكد فيه أهمية الجانب التعليمي في الشِّعر وإن كان قد أضاف إليه عنصر الإمتاع والتسلية . لكن التعليم يأتي في المقام الأول ، أما الإمتاع فمجرد وسيلة لتوصيل التعليم والتَّوجيه والتَّهذيب والإرشاد والتنوير إلى ذهن القارئ حتى يعمل بما جاء في القصيدة من مضمون تعليمي ورسالة أخلاقيَّة . ويعد الشاعر لوكريتاس أول من وضع أسس النظرية التعليمية التي ترى في الشكل الفني أو البنية الجميلة للعمل الأدبي أو الشِّعري مجرد وسيلة مغرية وجذابة لتوصيل المحتوى التعليمي إلى المتلقي ومساعدته على هضمه إياه . يقول لوكريتاس : « عندما يشرع الأطباء في إعطاء جرعات الدواء إلى الأطفال ، فإنهم يطلون طرف الكوب بعسل النَّحل حتى يخدعوهم بهذا المذاق الحلو في أفواههم ، في حين تتسلل جرعة الدواء المر إلى الداخل دون الإحساس بها . وهذا الخداع مفيد وعملي ؛ لأن الهدف منه هو تمكين الأطفال من استرداد صحتهم . ونفس الوضع ينطبق على المضمون الفلسفي

التعليمي الذي تحتويه القصيدة ذات الجرس الجميل والصور الخيالية البديعة ، ذلك أن القارئ العادي لا يحتمل هضم هذا المضمون لجفافه ومرارته . هنا تبرز قيمة المذاق الحلو للشّعر الذي يمكنه تغليف الفلسفة المرة بطبقة حلوة من الخيال والموسيقى . »

وقد ظلّ هذا الاتجاه التعليمي سائدًا قرونًا كثيرة ، وآمن كثير من الشُّعراء بأن الشعر هو خادم المعرفة والتعليم والتنوير والتوجيه الأخلاقي . وقد بلغ هذا الاتجاه قمته في العصور الوسطى التي عرفت بتزمتها وتجاهلها التام لآراء أرسطو في جماليات الفن ، إذ وضعت الشعر في خدمة الوعظ والإرشاد الديني بصفة خاصّة . ومع هذا فلم تعدم العصور الوسطى وجود متذوقين للفن من أجل قيمه الجمالية ، مثل القديس أوغسطينوس الذي أكّد في كتابه « النظرية المسيحية » على المتعة الفنية التي تذوقها في الأسلوب الأدبي الذي كتبت به الأناجيل . كما كتب دانتي في خطاب إلى صديق له يقول إن الفلسفة التي نهضت عليها « الكوميديا الإلهيّة » تتركز في الجانب الأخلاقي كمجرد وسيلة لبلوغ السّعادة الإنسانيّة ، إذ إن السّعادة هي هدف أي عمل أدبي رفيع وليس التعليم المباشر كهدف في حدّ ذاته . والشعر الذي يتوقف عند حدود التعليم والإرشاد ، يحكم على نفسه بالطّرد من مملكة الشعر التي تكتب الخلود لأبنائها فقط .

وبرغم تطور النّقد الأدبي في القرن السادس عشر مع سيطرة نظرية النيوكلاسيكية ، فإنه لم يتغلب على الجانب التعليمي العملي النفعي في الأدب ، ولم ينجح نقاد هذا العصر في إحياء نظرية أرسطو التي تؤكد أن التطهير النفسي النابع من الاتساق الداخلي الذي يتمتع به المتلقي عند قراءته للشّعر الجيد ، هو هدف كل شاعر مجيد يعي الحدود الفاصلة بين التّوجيه المباشر والنصح العملي وبين الإبداع الجمالي والتشكيل الفني . إن التجربة

الفنية أكثر شمولاً وأعمق أثرًا من تنفيذ التّعليمات التي تعتمد فقط على الفهم ثم التنفيذ ، أما التجربة الفنية فتشمل الاستقبال والإحساس والتأثر والانفعال والفهم والإدراك الواعي واللاواعي ، ثم الإرسال الذي تصوغه نظرة جديدة إلى الكون والأحياء ، يتبعها سلوك يعيد تشكيل شخصية قارئ الشعر من جديد ، هنا تكمن وظيفة الشعر وفائدته العملية في حياتنا اليومية ، فهو يعيد بناء الكيان الإنساني بدون إصدار أوامر وتعليمات خاصة بمواصفات هذا البناء .
ولكن نقاد القرن السادس عشر لم يروا في أرسطو سوى قوالب جامدة ، وعليهم أن يصبوا فيها أعمالهم الشّعرية والمسرحيّة دون أيّة مرونة أو تطوير ، في حين أن فلسفة أرسطو النقدية كانت أكبر وأشمل من أيّة قوالب . بل إن هوراس اللاتيني قد أضاف عنصر الإمتاع الروحي والنفسي إلى الجانب التعليمي . ومع ذلك يؤكد الشاعر تاسو أن المتعة الفنية مجرد وسيلة مؤقتة لتوصيل الفائدة العملية المرجوة من القصيدة . والجزء الأول من كتابه « مناقشات حول القصيدة الملحميّة » يعيد ما كتبه الشاعر لوكريتاس من قبل ، فهو يقول بعد مناقشة طويلة لآراء هوراس : « إن القصيدة الملحمية تهدف أولاً وأخيرًا إلى الفائدة العملية في الحياة اليومية . أما التجربة الفنية فمجرد متعة عابرة ، ولو استطاع الشّعر أن يصل إلى الناس بدون هذه المتعة لما كانت لها أية ضرورة بالمرة ، ولكن لأن الإنسان لم يصل بعد إلى مرحلة النضج العقلي الذي يمكنه من استيعاب المضمون الفلسفي في أية قصيدة ، فإن الشاعر ما زال يلجأ إلى هذه الحيل التي تتمثّل في إثارة الخيال من خلال استغلال الصوت والصورة . ولهذا يمكننا القول بأن هدف كل أنواع الشعر هو الحصول على النفع من خلال المتعة . ولذلك كان الشعر دائمًا الخادم المطيع للفلسفة . »

ويتّفق الشاعر الإنجليزي فيليب سيدني مع تاسو في أن الشّعر هو تعليم ممتع ، ولكن الشاعر كاستيلفترو يمثل نغمة معارضة لروح القرن السادس عشر ،

عندما يتَّفق مع أرسطو على أن الهدف الرئيسي من الشعر هو الإمتاع وتجديد النَّفس البشريَّة ، وإعادة صياغة عقول الجمهرة العرضية من البشر البسطاء العاديين عن طريق المتعة الفنية ، وليس بتوجيه التعليمات الساذجة والأوامر المباشرة .

وهناك ظاهرة جديرة بالتَّسجيل والتحليل وهي أن تأكيد الشعراء التعليميين ، على مدى العصور ، على الفائدة التعليميَّة المرجوة من الشعر ليدل دلالة واضحة على أنها مقحمة ودخيلة على طبيعة الشعر أو الفن ذاته . ولو كانت هذه الفائدة تنتمي عضويًا إلى التقاليد الفنية للشعر لما احتاجت إلى كل هذا التأكيد . ولذلك يؤكد بيير كورني في مطلع القرن السابع عشر على أن الهدف الأساسي من الشِّعر المسرحي هو المتعة الفنية ، بل إن الفائدة العملية للشِّعر تكمن أساسًا في هذه المتعة التي لا يستطيع الإنسان الحصول عليها سوى من الأدب . ولذلك فالجدل حول الفصل بين المتعة الروحية والنفع العملي هو من باب السَّفسطة . ويضيف كورني : فيقول إن النفع ينتفي في غياب المتعة أما المتعة فلا تنتفي في غياب النفع . ويتفق الشاعر الإنجليزي درايدن مع كورني عندما يحدد في « مقال عن الشعر المسرحي » أن أية مسرحيَّة جيِّدة ، تعتمد على المتعة والتعليم لكل أبناء الجنس البشري .

وبمرور الزمن ازداد الهجوم على الجانب التعليمي للفن ، فيقول وردزورث في مقدمة ديوانه « المواويل الغنائيَّة » : إن الشاعر يكتب تنفيذاً لالتزام واحد فقط ، وهو إمتاع القارئ الذي يعرف المعلومات التي تحتويها القصيدة مقدمًا ولكنه لا يعرف التعبير عنها بهذا الشكل . من هنا كان ارتباط المتعة بأسلوب التعبير الشِّعري وليس بتقديم نصائح ومعلومات معروفة سلفًا لدى القارئ . ويضيف الشاعر شيللي إلى وردزورث في مقدِّمة « بروميثيوس طليقا » أنه يمقت الشعر التعليمي من صميم فؤاده ، وأن هدفه كشاعر يتمثَّل

في رفع درجة الحساسية لدى القارئ العادي بحيث يتمكّن من تذوق هذا العالم السحري المصنوع من مادة الخيال ، عندئذ يستطيع أن يحب ويتذوق ويأمل ويثق ويتحمل كل ما تأتي به الأيام ، فهذه هي النتيجة الأخلاقية والسلوكية التي ينتفع بها القارئ فيما بعد . فالتجربة الشعرية تترسب في وجدانه ، وتصير بمثابة بذرة تحت السَّطح ، وتطرح ثمارها دون أن تبدو مباشرة للعيان . ويؤكد شيللي أنه بدلاً من أن تقول القصيدة ماذا يجب أن نفعل لكي نرتفع بمستوانا الإنساني ، فإنها ترتفع بالفعل بهذا المستوى عن طريق إثارة الانفعالات السامية التي تستوعب القراء جميعًا في وحدة إنسانية ورؤية ثاقبة وحساسية مرهفة .

تلك كانت البدايات الأولى لنظرية « الفن للفن » ، وهي محاولات حرصت على استقلال الفن عن بقية الأنشطة الحياتية اليوميَّة حتى يؤدي دوره النابع من طبيعته وغير المفروض عليه من خارجه . وفي هذا يقول جيته إن الفن العظيم لا يعلمنا ولكنه يغيرنا . ويضيف إليه الشاعر الأمريكي إدجار آلان بو في دراسته « الأساس الشعري » أن التعليم من خلال الشعر خرافة ليس لها أي أساس جمالي أو نقدي صحيح ، وعلى القارئ أن يستمتع بالقصيدة من أجل القصيدة ذاتها ، وفيها سيجد السَّعادة المنشودة . ولا شك فإن هدف الإنسانية هو البحث عن السَّعادة وتحقيقها ، في حين يوضح التعليم معالم الطريق فقط نحو السعادة ، أي أن الفن يحقق في لحظات ما تسعى إليه الإنسانية في قرون .

تلك كانت الفكرة التي أدت إلى بلورة نظرية « الفن للفن » . ففي أواخر القرن التاسع عشر قال الشاعر الفرنسي بودلير إن عنصر الشَّر في البشرية فعال لدرجة أنه يمكن أن يطغى على عصور بأكملها . والشَّر بطبيعته مناقض للسعادة وإن بدا غير ذلك في البداية أو في الظاهر ، ومن هنا كان احتياج

الإنسان دائمًا إلى فنانين ليرسموا له الطريق نحو السعادة المنشودة والعالم الفاضل ، ولذلك فكل الفضائل والأخلاق والسجايا الحميدة ، نتيجة واضحة وطبيعية للعالم الراقي الذي يوفره الفن على الأرض . وقد أضاف أوسكار وايلس إلى هذه الفكرة قوله بأن الحياة تحاول محاكاة الفن ، وذلك على سبيل المفارقة اللماحة مع فكرة أرسطو التي تجعل من الفن نوعًا من محاكاة الحياة . ويقصد وايلد بهذا أن الفن يخلق النموذج الحي للعالم الذي يجب على الإنسان أن يسعى لتحقيقه . ويؤكد الناقد الأمريكي والتر باتر أيضًا أن الحياة الحقَّة يجب أن تمارس كما لو كانت عملاً فنيًا جميلاً ، فلو حققت الحياة العناصر التي تتوافر في الفن من تناسق وتناغم وتوافق وانسجام لتحول هذا العالم إلى فردوس أرضي يخلو من الشرور والصراعات . وطالما أن الحياة بطبيعتها لن تسمح بوجود مثل هذا الفردوس ، فسيظل الفن ضرورة ملحة لإكمال ما ينقصها .

وتنهض نظرية « الفن للفن » على مبدأ أن العمل الفني يوجد لكي يقدر في ذاته ولذاته ، وليس لأي غرض آخر . ولذلك كانت هذه النظرية احتجاجًا على جعل الفن خادمًا لهدف آخر ، وتأكيدًا لتحرُّر الفن من النزعة الإرشادية والدعائية . أو كما يقول أوسكار وايلد في مقدمة روايته « صورة دوريان جراي » إنه لا يوجد ما يمكن أن يسمى بكتاب أخلاقي أو غير أخلاقي ، بل إن هناك كتبًا جيدة التَّأليف وأخرى رديئة التأليف . وهذا كل ما في الأمر . ويقول أيضًا جون ويلكوكس في كتابه « بدايات نظرية الفن للفن » ١٩٥٣ ، إن نظرية « الفن للفن » كانت ردًّا على من يتَّهمون الفن بأنه عديم الفائدة . فليس هناك داعٍ لكي يكون الفن مرغوبًا فيه لأجل شيء ما ، إذا كان مرغوبًا فيه لذاته . ولقد كانت نظرية « الفن للفن » رؤية جديدة لفنانين ونقاد ثاروا ضد إهدار القيمة الحقيقية والجوهرية للفن الذي تحول إلى أداة لخدمة أيَّة

أغراض نفعية إلا أغراضه وقيمه الجماليَّة ، فقد رسَّخ أنصار نظرية « الفن للفن » فكرة أن النَّشاط الوحيد الذي له معنى ، وجدير بالممارسة ، هو الاستمتاع المباشر المكتفي بذاته بالقيمة الجمالية . ولذلك سخروا من فكرة « عدم منفعة » أو « عدم جدوى » الفن ، لأنه في نظرهم حرية ، وترف ، وإثمار ، وازدهار للروح المتحررة من الشواغل النفعية الطارئة . فإذا كانت الفنون غير الكلامية مثل التصوير والنحت والموسيقى ، لا تخدم شيئًا على الإطلاق ، وإنما تخدم أذواق المتلقين وترتقي بها ، فإن نفس المفهوم ينطبق على الفنون الكلامية مثل الشِّعر والمسرح والرواية .

لقد ساعدت نظرية « الفن للفن » على إعادة التوازن الذي أخل به أمثال أفلاطون وتولستوي وغيرهما من الذين أرادوا أن يجعلوا من الفن منبرًا للوعظ أو بوقًا للدعاية . إن مفهوم أن الفنون لا تخدم شيئًا على الإطلاق ، هو تصحيح للاعتقاد في توظيف الفن في غير أغراضه ، وإعادة للتركيز على القيم الجمالية الكامنة في الأعمال الفنية . كذلك فإن هذا المفهوم في معناه الأوسع ، يحدد أيضًا معالم مثل أعلى للحياة التي يحيا فيها الإنسان كل لحظة بعمق وثراء ، وكأنها هي الأخرى عمل فني . ومن هنا فإن أنموذج الحياة الخيرة هو التجربة الجمالية . إن الحياة ينبغي أن تكون خيرًا لمجرد أننا نحيا فيها . وهذا هو ما أعلنته نظرية « الفن للفن » في مواجهة الحضارة الصناعية في القرن التاسع عشر ، والتي أحالت الحياة إلى أنماط معتادة ومألوفة إلى حد ممل ، بحيث فقدت المناظر والأصوات والأشكال المحيطة بالبشر كل ما فيها من طرافة وجدة وإثارة . ولذلك طالب أنصار نظرية « الفن للفن » جمهور المتلقين بأن يروا ويسمعوا ويقرؤوا بحماسة ، وأن يحيوا بحيوية وشعور دافق . فالحياة جديرة بأن تعاش لذاتها .

وفي نهاية القرن التاسع عشر أصدر والتر باتر كتابه الشهير « عصر النهضة »

الذي بلور في خاتمته عقيدة « الفن للفن » ، والتي أوضح فيها أن الغاية ليست هي ثمرة التجربة ، بل هي التجربة ذاتها . ومن يدرك الجوهر النفيس لهذه التجربة ، فسيجد نفسه محترقًا من النشوة ، وممسكًا بزمام انفعال رائع يمكنه أن يحرر الروح في لحظة واحدة ، وينطلق بها إلى آفاق لم تبلغها من قبل ، من خلال إثارة سحريَّة للحواس . ولن يجد الإنسان فرصة أروع من الحصول على أكبر قدر ممكن من النبضات في الوقت الواحد . وأبدع مصدر لهذه التجربة هو حب الفن لذاته .

هذا هو ردُّ نظرية « الفن للفن » على اتهام أفلاطون بأنه مفسد ، واتهام تولستوي له بأنه مبدد . فالفن أقدر الأشياء جميعًا على تبرير وجوده الخاص . ويقول الناقد وعالم الجمال برول إنه إذا كان النشاط الجمالي هو ذاته مُشبع على نحو مباشر ، فإنه بدلاً من أن يسعى إلى تبرير مستمد من مجال خارج عنه ، فإن له هذا المركز الفريد الذي لا يحتاج فيه لشيء غيره . وهو في الواقع النمط النموذجي للشيء الوحيد الذي يمكن أن يبرر أي شيء آخر ، لكنه في الوقت نفسه ليس في حاجة لأن يبرره أي شيء آخر . فالوردة ليست في حاجة لتبرير الشذى الصادر عنها . وهذا هو المحور الأساسي الذي أقام عليه برول كتابه « الحكم الجمالي » ، والذي يقترب كثيرًا مما قاله كلايف بل في كتابه « الفن » الذي أكد فيه أن الفن خير ؛ لأنه يعلو بنا إلى حالة من النَّشوة ، أفضل بمراحل من كل ما يستطيع الداعية الأخلاقي البليد الحس أن يتصوَّره ؛ وفي هذا وحده الكفاية .

هكذا تداخلت نظريَّة « الفن للفن » مع النَّظرية الشكليَّة والنظرية البنيوية والنَّظرية النصية . بل إنها بدت في أحايين كثيرة كما لو كانت وجهًا آخر من وجوه النظرية الرمزية ؛ إذ إن رواد النظرية الرمزية في فرنسا من أمثال بودلير ومالارميه ، يؤكدون أن الفن يجب أن يخلق ما ليس موجودًا بالفعل في

حياتنا العادية . ومالارميه – الذي يعتبر من أشد المدافعين عن نظرية « الفن للفن » – يرى أن الشعر هو كيان منغم وزاخر بالألفاظ ذات الجرس والرَّنين ، وليس فيه غير بضعة أبيات مفهومة على الأكثر . وهو يصف إنتاجه الشعري بقوله : « إن إنتاجي في نظر الآخرين أشبه بالسُّحب ساعة الغروب وأشبه بالنجوم في ليلة مقمرة : لا جدوى منها . اشطبوا الواقع من أغانيكم ، فإنه مألوف . إن الشيء الوحيد الذي ينبغي للشاعر أن يفعله ، أن يعمل وعيناه تبحثان دائمًا عن عبارة : لم يحدث أبدًا . »

ومثل أية نظريَّة أدبيَّة أخرى ، لم تسلم نظرية « الفن للفن » من خصوم لها ، دمغوها بالهروب من الارتباط بالحياة ، والتفاعل مع مجرى الأمور اليوميَّة . وقد حاول أ. س. برادلي في دراسته « الشعر من أجل الشِّعر » عام ١٩٠١ ، أن يصحح الأخطاء المتطرفة التي وقع فيها أنصار « الفن للفن » ، وخاصَّة أن بعضهم بلغ حدَّ رفض الحياة على سبيل المبدأ ، وغرق في الإغراب والغموض والإيهام بحيث انعدمت الصِّلة تمامًا بينه وبين القراء . وفي عام ١٩٣٣ اتهم الناقد ت. س. إليوت نظرية « الفن للفن » بقصر النَّظر وضيق الأفق مما أعجزها عن الخروج من مجال النظرية إلى ميدان التطبيق . ويضيف في مقالته « وظيفة الشِّعر ووظيفة النَّقد » أن كل شاعر يكتب وفي ذهنه التزام بأنه لا بد أن يؤدي إلى نفع اجتماعي ما لقارئه .

ومهما احتدم الخلاف بين أنصار « الفن للفن » و « الفن للحياة » ، فإن هذا لا يمس جوهر الفن الذي لا يستغني عنه الإنسان ، وإن اختلفت أشكاله ، وتعدَّدت نظرياته ، وتتابعت حركاته ، وتنوعت اتجاهاته . فالمسألة في صميمها ليست التَّفرقة بين « الفن للفن » و « الفن للحياة » ، بل هي التَّفرقة بين الفن الجيد والفن الرديء . فالفن الجيد بطبيعته يحمل كل المثل العليا التي تهدف إليها البشرية ، وهي المُثل الكامنة في التركيز والوضوح والتَّحديد

والاتّساق والانسجام والتوافق الداخلي الذي يتضمَّنه بل ويضمنه أي فن جيد . أما الفن الذي يلجأ إلى الخطابة والوعظ والإرشاد والتَّعليم - مهملاً في ذلك خصائصه كنشاط جمالي متميز ومستقل - فإنه يفقد بالتالي تأثيره على جمهور القراء ، مهما نادى بأسمى المبادئ وأرفع المثل . فالفنان الذي يهمل وظيفته الفنية والجمالية ، يتحوَّل إلى مؤرخ أو مصلح اجتماعي أو مفكر سياسي من الدَّرجة الثانية أو الثالثة ، أو فاشل تمامًا ، لأن التاريخ أو الاجتماع أو السياسة ليست مجال تخصصه . إن الفن يعتمد على الأسلوب المركب غير المباشر في الوصول مباشرة إلى وجدان المتلقي الذي يجد في تذوقه للعمل الفني تجربة سيكولوجيَّة مثيرة وممتعة وليس لها مثيل في حياته العادية ، بحيث يمكن أن يستدعيها من ذاكرته بين الحين والآخر لممارسة نفس المتعة السابقة . أما الأسلوب المباشر الذي قد يستسهله بعض الفنانين بغية التأثير السَّريع في المتلقي ، فسرعان ما يأتي بنتيجة عكسيَّة عندما يستشعر المتلقي هذه السطحية التقريرية المباشرة التي تتجاهل نضجه الوجداني والفكري ، وتستهين بعقله وحسه . من هنا كان التوازن الذي أعادته نظرية « الفن للفن » إلى الحياة الأدبيَّة والفنية ، برغم تطرُّف بعض أنصارها .

القصديَّة

Intentionalism

واكبت النَّظريَّة القصديَّة في الأدب والنَّقد ، معظم مراحل الإبداع الأدبي والتقويم النقدي منذ بداياتهما المبكِّرة ، فقد كانت بمثابة قضية مُلحَّة سواء بالنسبة للأديب أو الفنان عندما يشرع في الإبداع أو في مراحل هذا الإبداع حتى اكتمال العمل الفني ، أو بالنِّسبة للنقاد أو المُتلقي أو المتذوِّق عند تحليله أو تلقيه أو تذوُّقه للعمل . فكل منهم لا بد أن يسأل نفسه – سواء بوعي أو بغير وعي – عن القصد الذي من أجله تم إبداع العمل الأدبي أو الفني . فالأديب أو الفنان لا يفكر في إبداع عمله إلا إذا كان في ذهنه قصد أو هدف معين ، حتى لو كان غامضًا أو مشوشًا . فهو يمثل الحافز الأساسي الذي يكشف له معالم الطريق ويمده بقوة الدفع اللازمة لمواصلة الإبداع . كذلك عندما يتعرض الناقد لتحليل عمل فني ، فلا بد أن تشغله قضية قصد الفنان من إبداعه ، حتى لو اعتبر هذا القصد مجرد عنصر من العناصر التي تصوغ العمل وتشكله . أما المتلقي أو المتذوق العادي فربما كان القصد أو الهدف من العمل ، هو شغله الشاغل الذي قد يوحي له أن قيمة العمل كلها تكتمل بمجرَّد استيعابه وإدراكه لقصد الفنان منه .

ولم تقتصر اجتهادات النظرية القصديَّة على اكتشاف قصد الكاتب ورصد هدفه ، بل تفرعت وامتدت لتشمل تطورات هذا القصد منذ ميلاده ، ومَراحل التحوُّل التي مر بها في أثناء عمليَّة الإبداع من خلال احتكاكه

وتفاعله مع العناصر الأخرى في العمل الفني . وكانت هذه النظرية بالمرصاد لكل التيارات التي تُشتِّت انتباه الناقد أو المتلقي نحو اعتبارات أخرى بعيدة عن الكيان الموضوعي للعمل الفني . من هنا كان موقفها ضد النظرية الرومانسيَّة التي تركِّز على المشاعر والانفعالات التي تجتاح الشاعر أو الأديب ومدى صدق تصويره لها في أعماله ، وأيضًا النَّظرية الانطباعية التي جعلت من انطباعات الأديب ، القصد النهائي لأعماله . وإن كانت حتى الآن لم تتخذ نفس الموقف الحاسم من النظرية التفكيكية التي لم تقض فحسب على الاهتمام بقصد المؤلِّف ، بل أعلنت موت المؤلف نفسه ، وأن من حق المتلقي أو القارئ أن يعيد تأليف وإنتاج ما يقرأه كما يهوى دون أي معيار أو منهج يقيده ، بل ودون أي قصد محدد له . فالقارئ لا يبحث عن البنية المتماسكة للعمل الأدبي ، والمرتبطة بقصد الأديب والذي يشكِّل عمودها الفقري ، وإنما يقوم بتفكيك العمل ، والقضاء على كل المحاور والمراكز فيه ، وربما اكتشف فيه من المحاور والمراكز ما لم يكن يمتُّ بصلة إلى قصد الأديب ، هذا إذا افترضنا أنه قصده بالفعل .

وقد بدت النظرية القصديَّة عبر العصور وكأنها الضمير الحي للإبداع الأدبي والذي يأبى على الأدب أن يتخلى عن دوره الريادي ليكون تابعًا لاعتبارات خارجة عن جوهره أو مضادة له ، سواء أكانت هذه الاعتبارات سيكولوجيَّة أم سوسيولوجية . ولذلك هاجمت قادة المدرسة الرومانسيَّة من أمثال وردزورث وكولردج وشيللي وكيتس وبايرون وغيته وشيللر وڤيكتور هوجو وغيرهم ، كما هاجمت قادة المدرسة الانطباعيَّة مثل أوسكار وايلد وأناتول فرانس ولوميتر وغيرهم ، وأيضًا قادة المدرسة التاريخيَّة والاجتماعية من أمثال أتباع مدرسة تين المفكر والناقد الفرنسي ، الذين حوَّلوا الانتباه من الفن في حد ذاته إلى التاريخ وعلم الاجتماع .

وفي أوائل القرن العشرين منحت مدرسة النقد الجديد أو المدرسة الكلاسيكيَّة الجديدة ، قوة دفع كبيرة للنظريَّة القصديَّة . فقد عبر ج. أ. سبنجارن عن أهمية هذه النظرية في كتابه « النَّقد الجديد » ١٩٣١ ، موضحًا أن أفضل منهج يستطيع أن يتبعه الناقد الموضوعي هو أن يركز على قصد الأديب أو الشاعر ، بحيث تتركَّز مهمته في الإجابة عن سؤال نقدي رئيسي هو : « ما الذي حاول الشاعر أن يفعله ، وكيف حقق قصده ؟» وبالتالي لن يلجأ إلى تفسيرات أو تحليلات أو تبريرات خارجة عن بناء العمل أو مقحمة عليه . فإذا كان العمل ناضجًا وزاخرًا بالحيوية والتفاعلات التي تمنحه الحياة المستقلَّة الخاصة به ، فإنه يصبح قادرًا على إمداد الناقد أو المتلقي بكل التفسيرات النابعة منه . أما إذا كان العمل هزيلاً ومتهافتًا فإنه يحتاج دائمًا إلى تفسيرات خارجة عن نطاقه ، إذ يمكن أن تكون تفسيرات سيكولوجيَّة خاصَّة بحياة المؤلِّف ، أو تفسيرات سوسيولوجية مُستقاة من ظروف المجتمع المعاصر .

والتاريخ الطويل للنظرية القصدية والذي يمكن تتبُّع جذوره النقديَّة المتبلورة عند أرسطو ، وربما قبله أثبت أنها لا يمكن أن تقتصر من الوجهة التاريخيَّة على مجرد القيام بردة مُضادَّة للرومانسية أو الانطباعية أو الاجتماعية أو التاريخية ، إذ إنها كانت تتكرر دوريًا طوال تاريخ النقد الأدبي على وجه التَّحديد ، لأن الأدب يجسِّد الأفكار التي يتداولها الناس ، ويستعمل اللغة التي يتعاملون بها ، وبالتالي من السَّهل ومن المتوقَّع أن يتساءلوا عن قصد الكاتب من المضمون أو الموضوع الذي يعالجه في عمله . أما الفنون الأخرى مثل الرَّقص والموسيقى البحتة والتصوير والنَّحت ، فتستعمل لغة غير تلك التي يستعملها الناس فى حياتهم اليومية ، كي تُجسِّد الفكر الكامن فيها ، وبالتالي فإن السُّؤال عن قصد الفنان ليس بسهولة السؤال عن قصد المؤلِّف أو الأديب الذي يظنُّ المتلقون العاديون أنه يقول ما يقوله كل

الناس في مواقفهم المختلفة . ومع ذلك لم تفلت الفنون الأخرى من التّساؤل عن قصد الفنان وهدفه ، وتحمس بعض النقاد لهذا التوجه على أساس أن أرفع نوع من الاستجابة لأي عمل في أي فن من الفنون ، هو ذلك الذي يضع المتلقين بطريقة كاملة في علاقة مباشرة مع قصد مؤلفه .

ومن يتتبّع التاريخ النقدي الطّويل للنّظرية القصديّة ، يدرك أنها كانت موجودة بطريقة أو بأخرى عبر العصور . فهي إما سائدة ومُسيطرة على الساحة الأدبية كما فعلت في العصر الروماني حين اهتم الأدب اللاتيني بقصد المؤلّف ، أو في كتابات ألكسندر بوب وصامويل جونسون في القرن الثامن عشر ، أو مدرسة النّقد الجديد في القرن العشرين ، أو متحفزة للقضاء على كل الحركات التي تحول الانتباه من محور الإبداع الأدبي والفني إلى محاور سيكولوجية أو سوسيولوجيّة أو تاريخية أو اجتماعية . أي أنّها متواجدة على الساحة الأدبية والفنّية بصفة مستمرّة ومتجدّدة سواء بالسّلب أو بالإيجاب . وهي دعوة دائمة إلى التعاطف الجمالي ، أو على حد قول الشاعر بوب ، فهي تحذرنا من تأمُّل العمل بروح غريبة عن روح الفنان ، وبذلك فإنّها تُجنبنا البحث عن أمور غير مطلوبة في العمل ولا تنتمي إليه . ويقول جيروم ستولنتيز إننا لو تأملنا النظرية القصديّة من هذه الزاوية ، فإنها تصبح منهجًا موضوعيًا ومفيدًا لأي نوع من النّقد ، لأنها تمدُّه ببوصلة هادية داخل العمل الفني وحوله بحيث لا يضل طريقه بعيدًا عنه .

لكن النظرية القصديّة ليست بهذه البساطة ، لأن كل الدّلالات المرتبطة بالعمل الأدبي والنابعة منه ، تتوقّف على مفهومنا لما نعنيه « بالقصد » . ذلك أن دلالاته ومعانيه تتباين وتختلف بطريقة تؤدي إلى الخلط بينها عند الحديث عن الأدب والفن . ولهذا الخلط عواقب وخيمة ، ذلك لأن « القصد » في أحد معانيه ومفاهيمه ، لا يمثل أساسًا عمليًا سليمًا وشاملاً للعملية النّقدية

والتحليلية . فالقصد ليس مُجرَّد فكرة مُحدَّدة تتجسَّد في العمل ، بل هو دافع نفسي متشابك ومعقد ومتفاعل مع خلفيات في ذهن المؤلِّف . والفكرة تتداخل مع هذا الدافع النَّفسي بحيث لا يمكن معرفة الحدود بينهما . بل إن الدافع هو الفكرة التي كانت لديه ، قبل بداية الشروع في التَّأليف وأثناءه حتى تصل في تفاعلاتها حتى نهايته ، ويتخذ صورته الكاملة التي ستميزه بعد ذلك . أي أن القصد برمَّته هو هدف نشاطه ، كما تخيله . وهو أيضًا الوسيلة التي يستخدمها لبلوغ هذا الهدف . أي أن الفكرة هي مجرد عنصر من عناصره ، كما أنه أشمل وأوسع من العمل نفسه في أثناء عملية التأليف ، لأنه يقع خارجه وحوله ، لكنه ينتهي بمجرَّد إتمام العمل واتخاذه صورته النهائية . ذلك أن القصد له سياق يتخلق في داخله سياق العمل ، لكنه سياق مرتهن بعمليَّة التأليف حتى نهايتها ، وربما نسي المؤلف كل شيء عنه بعد ذلك ، ولا يتبقى منه سوى ما سجله العمل الفني منه . لكن عندما يهتم النقاد باسترجاع ملابسات هذا السِّياق العام على سبيل توظيفه في إلقاء أضواء تحليلية وفاحصة على سياق العمل نفسه ، ودراسة الوسائل التي وظَّفها المؤلِّف في تحقيق قصده ، فإنهم بذلك يقتربون بالنَّظرية القصديَّة من النَّظرية السِّياقية .

وهناك اعتراضات قويَّة على استخدام القصد النفسي الخاص بالمؤلِّف ، إما في تفسير العمل الفني أو في تقويمه نقديًا . بداية هناك مشكلة لا يمكن حلها بأسلوب جامع مانع أو حتى قريب من ذلك ، لأنه من الصَّعب معرفة المقصد الحقيقي وحدوده ومساره ومراحله ، وهي صعوبة تصل في أحايين كثيرة إلى درجة الاستحالة . فالقصد شيء يقع في نطاق تجربة الفنان الخاصَّة التي قد لا يعرف عنها أحد شيئًا ، ما لم يصرح الفنان نفسه ببعض تفاصيلها سواء في سيرته الذاتية أو رسائله أو أحاديثه أو ندواته . أما فيما عدا هذا ، فإن هذا القصد النفسي يظل غير معروف إلا هو ذاته ، وربما نسي بعض

تفاصيله أو ملابساته بمرور الأيام . ولذلك فإن عملية البحث والاستقصاء عن ملابسات القصد النفسي المحيطة بالعمل ، عملية غير مجدية في أحايين كثيرة . وحتى عندما يصف الفنان قصده ، وبالتفصيل ، فإن موضوعية وصفه أمر مشكوك فيه ، لأنه يلجأ أحيانًا إلى التبرير ، والخداع المقصود الواعي ، والخداع الذاتي اللاواعي ، وتضخيم ذاته للإيحاء بموهبته بل وعبقريته ، لدرجة أن كمية الخيال في هذا الوصف أو التّصريح يمكن أن تضاهي كمية الخيال التي يتضمَّنها عمله ، ولذلك تعتبر السِّيرة الذاتية لبعض الأدباء خلقًا خياليًا إلى حدٍّ كبير ، مثله في ذلك مثل أعمال الفنان الأخرى .

ويشكل قصد الفنان نسيجًا متشابكًا ومعقدًا بحيث يصعب الحديث عن مقصد واحد محدد ، كما لو كان لدى الفنان فكرة واحدة ، ثابتة عن عملية الإبداع منذ أولى مراحلها إلى آخرها . وهي عملية لا تتحرك في خط مُطَّرد ومباشر ومتواصل نحو هدف الفنان ، بل هي عملية زاخرة بالتجريب ، والاستكشاف ، والتّصحيح ، وإعادة النظر ، والدخول في مسارات لم تكن في بال الفنان من قبل نتيجة للتفاعلات الجارية في العمل في أثناء عملية الإبداع والتي كثيرًا ما تكون غير متوقَّعة ، وبالتالي فإن قصد الفنان يتغيَّر أثناء توغله في صياغة عمله . وكثيرًا ما يكون للفنان مقاصد متعدِّدة ومُتشابكة ، فلا يستطيع الناقد رصد قصد محدد منها كي يستخدمه في تفسير العمل وتحليله .

وإذا افترضنا جدلاً أن للفنان قصدًا محددًا واضحًا لا يحيد عنه طوال إبداعه للعمل الفني ، وأن النُّقاد والمتلقين يعرفون هذا القصد ، فإنه حتى في هذه الحالة ، يكون القصد خارجًا عن العمل ، ولا يضيف كثيرًا إلى فهمه وتحليله وتقويمه . فليس من الضروري أن يفسِّر القصد ما هو متضمن في العمل ذلك . وقد يعجز الفنان عن تحقيق قصده ، سواء بوعي أو بدون وعي ؛

إذ يمكن أن يكون عاجزًا عن السَّيطرة على التشكيل الفني الذي يعبر عن فكرته من خلاله ، أو لأنه يختار موضوعًا غير متسق أو غير مناسب للشكل الذي تتم به صياغته ، أو لأية أسباب أخرى قد يصعب حصرها وتصنيفها . عندئذ يصبح رصد القصد وتحليله عبثًا لا طائل من ورائه لخروجه عن مجال النَّقد التفسيري .

ونجاح الفنان أو عدمه في تحقيق قصده ، ليس معيارًا لقيمة العمل الرَّفيعة أو الهابطة . فمن الممكن أن يكون قد فشل في تحقيق القصد المنشود ، لكن تظل للعمل قيمته الفنية والجمالية في حدٍّ ذاته ، كما أن من الجائز أن يكون قد نجح ، لكن يظل عمله ضئيل القيمة الفنية والجمالية ، خاصَّة إذا كان قصده تافهًا أو عابرًا أو سطحيًا أو عقيمًا ، ذلك أن اختيار القصد وتحديده واستيعاب أبعاده وأعماقه ، عملية تحتاج إلى خبرة فنية عميقة ، وحس رفيع يربط بين طاقات الموهبة وأسرار الصنعة الفنية .

ويدرك الناقد الخبير أن نجاح الفنان في تحقيق قصده ، لا يعني بالضَّرورة أن يكون تفسير قصده ، الوسيلة الوحيدة ، أو أفضل وسيلة ، لتحليل العمل ، ذلك أنَّه بمجرد خروج العمل إلى حيِّز الوجود ، فإنه يكتسب على الفور حياة مستقلَّة خاصَّة به . ومن الطَّبيعي أن يفسره مختلف النقاد من زوايا مختلفة ومتباينة قد تصل إلى حد التناقض ، ذلك أن النظرية النسبية بدورها تفرض نفسها على أساليب التناول النَّقدي ، ليس بين مختلف النقاد فحسب ، بل أيضًا بين الأجيال المتعاقبة التي تختلف تفسيراتها للأعمال الفنية طبقًا لاختلاف الأُطر الزَّمانية ، بل ويمكن أن تجد في هذه الأعمال قيمًا مغايرة تمامًا لتلك التي كان الفنانون يقصدونها ، وهذا لا يشكل عيبًا في هذه الأعمال ؛ لأن العبرة في النهاية بقدرتها على الاستقلال بنفسها داخل أشكال وبنى متميزة . وتكاد تكون هذه النسبية قاعدة أو نظرية شاملة ، نتيجة لتعدُّد القيم

التي اهتدى إليها النقد في معظم الأعمال الفنية . وهناك تفسيرات متنوعة عبر العصور يمكن أن تكتشف في العمل طاقات وقيمًا وآفاقًا أفضل من تلك التي اختمرت فكرتها في ذهن الفنان .

من هنا كان القصد بهذا المفهوم السيكولوجي ، مفهومًا ضعيفًا ومضللا في مجال النَّقد القصدي ذاته ، إذ إنه ينحرف بالنقد القصدي إلى الوقوع في الأخطاء والسلبيات التي هاجمها في النظريات السيكولوجية والسوسيولوجية والتاريخيَّة على أساس أنها تنأى بالانتباه بعيدًا عن العمل الفني في حدِّ ذاته إلى اعتبارات أخرى خارجة عنه . ولذلك قدمت نظرية « النَّقد الجديد » منذ أوائل القرن العشرين مفهومًا شاملاً وناضجًا لمصطلح « القصد » يؤكد أن « القصد الحقيقي للشاعر يتمثَّل ، ليس في أحد المشاريع المتعدِّدة التي تطوف بمخيلته ، بل في العمل الفني الفعلي الذي يبدعه ، ذلك أن قصيدته هي قصده » ، كما ورد في كتاب سبنجارن « النَّقد الجديد » . ويبدو أن عبقريَّة اللُّغة العربية كانت قد أدركت هذه المقولة منذ عصور قديمة ، حين اشتقَّت كلمة « قصيدة » من كلمة « قصد » ، ذلك أن القصيدة برمتها هي القصد النهائي للشاعر ، بل إن تعبير « بيت القصيد » يعد تحديدًا مقننًا لقصد الشاعر من قصيدته .

وإذا صرفنا النَّظر عن القصد النفسي أو القصد الفكري للفنان ، سنجد أنه يملك مفهومًا أشمل وأعمق لهذا القصد ، ويتمثل في القصد الجمالي الذي يمكن أن يشمل تحليله وتفسيره ، التأثير الكامل الذي يفترض أن العمل يمارسه على المتلقي . وعلى النقيض من القصد النفسي الذي يمكن أن تختلف بشأنه استجابة المتلقي عن المقصود من العمل ذاته ، فإن القصد الجمالي ، يركِّز اهتمام المتلقين على العمل بوصفه موضوعًا جماليًا ، ويطالب النُّقاد بالإجابة على السؤال الذي يقول : « ماذا يحاول العمل الفني تحقيقه ، بصفته أداة

للتعبير الجمالي ؟» وهو معيار يحول بين الناقد وبين تطبيقه لقيم لا صلة لها بأهميَّة العمل وجدارته كإبداع فني ، وبذلك يزيد مفهوم « القصد الجمالي » من احترامنا وتقديرنا للشخصية المستقلَّة والمتفردة للعمل الفني ، وهو أمر يضع كل أدوات وأسلحة علم الجمال في خدمة النَّقد الفني الذي يسعى لتحقيق أكبر قدر ممكن من الموضوعية .

وبعد أن يقوم الناقد بتحليل أبعاد « القصد الجمالي » الذي ينطوي عليه العمل الفني ، فإنه يستطيع بعد ذلك أن ينتقل إلى مرحلة تالية ، يجيب فيها على السؤال : « كيف يتحقَّق القصد أو الهدف ؟» وهي إجابة تستدعي فحص وتحليل البنية الداخلية للعمل ، بعناصرها المكونة لها وتفاعلاتها الجارية فيها . ولا شك أن مفهوم « القصد الجمالي » يمكن أن يصبح ذا فائدة عظمى عندما يستطيع الناقد أن يحكم بأن العمل لم يحقق المقصود منه من خلال أدلة وشواهد موضوعية تدل على التأثير الذي حاول تحقيقه لكنه لم يوفق لذلك . فمن الجائز أن الفنان كان يقصد أن يكون التأثير « ضخمًا » أو « ملحميًا » ، وأن يكسب عمله أبعادًا وأعماقًا ملحوظة ، لكن شكله النهائي يثبت أنه عجز عن تحقيق هذه المقاصد ، فبدلا من أن يكون مثيرًا لمشاعر قوية ، فإنه يثير انفعالات سطحيَّة وعابرة فحسب ، وبدلا من أن يتوغل في أعماق النَّفس البشرية ، فإنه يتظاهر بالعمق فحسب ، مما يحتم بالتالي تحليل كل عناصر العمل الفني حتى يضع الناقد يده على السَّلبيات التي أدَّت إلى ذلك .

لكن هذا لا ينفي وجود علاقة وظيفية متبادلة بين القصد النفسي والقصد الجمالي . فالأول يمكن أن يكون ذا قيمة تعليميَّة وتفسيريَّة بالنسبة إلى بعض الأعمال الفنية ، وإن لم يكن كلها . فعندما يتساءل الناقد : « ما الذي أراد الفنان أن يحققه ؟» ، ثم يتمكن من الإجابة عن هذا السؤال ، فإنه يوجد بيننا وبين العمل الفني علاقة حميمة تزيد من وعينا بأصول العملية الإبداعية .

ويكتسب السؤال أهمية خاصَّة عندما يكون للعمل أسلوب أو شكل جديد ، ذلك لأن لدى الناس ميلاً مؤسفًا إلى استبعاد أمثال هذه الأعمال بمجرد اكتشافهم أنها لا تسير على نهج الأساليب والأشكال التي ألفوها واعتادوا عليها . فإذا ما أتاح لنا تفسير « القصد النفسي » أن نفهم قصد الفنان ، تكون هذه هي الخطوة الأولى نحو إدراك حقيقة القيمة الفكرية التي ينطوي عليها العمل إذا كانت موجودة بالفعل .

أما « القصد الجمالي » فهو بطبيعته ذو قيمة تعليمية وتربوية في كل الحالات . فلا بد أن يكون لدى المتلقين إحساس بما يحاول العمل الفني أن يحققه ، إذا أرادوا أن يتأملوه ويستجيبوا له بالأسلوب المناسب . ولكن لما كان « القصد الجمالي » يرد المتلقين إلى التجربة المباشرة التي جسدها العمل بكل أبعادها ، فليس من السهل وضعه في عبارات مُحدَّدة ومصطلحات نقدية تقليدية ، بل يحتاج إلى تحليل سلس ومسهب ومتأن حتى يوجه الإدراك نحو ما هو مختف وراء السطح الظاهري للعمل . فهو إذ يكشف عن المعاني المتجسِّدة في العمل ، يجعل تجربتنا أعمق ، وأكثر إشباعًا ، على حد قول الناقد برادلي .

وهكذا فإن لكل نوع من النقد قيمة تعليميَّة ، على طريقته الخاصة ؛ لأنه في النهاية علم بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان . « والقارئ العادي » الذي يهتم به الناقد الكبير ت . س . إليوت كثيرًا ، وهو وصفه للشخص الذي يبدي بعض الاهتمام بالفن ، ويود أن يزيد من اهتمامه به ، هذا القارئ العادي لا بدَّ له من أن يقوم بوظيفته أيضًا . فالنقد في حد ذاته لا يمكن أبدًا أن يكون كافيًا ، كما لا يمكن أن يكون بديلاً عن الشُّعور الجمالي المباشر ، بل هو مُحفز ومُثير له بأسلوب منهجي . وأي تجاهل لهذه الحقيقة لا يعني سوى حرمان النَّقد من أهم وظائفه ، وحرمان المتلقين من متعة الاستكشاف المثير .

ففي بعض الأحايين ، يكتسب الناس معرفة من الناقد ، لكنهم يفشلون في تحويل هذه المعرفة إلى عنصر ممتع ومثير عند تذوقهم للعمل الفني ، ويكتفون بتوظيفها عند الكلام عن العمل لإظهار درايتهم به . وأحيانًا أخرى يقرؤون وصف الناقد لتجربته النقدية والتحليليّة عند تناوله للعمل ، ولكنّهم لا يحاولون أن يمارسوا تجربة خاصّة بهم . ففي النهاية لا يكون للنقد قيمة تعليمية وتربوية إلا في قدرته على بلورة أبعاد التّجربة الجماليّة التي يمرُّ بها المتلقون الذين يتحتّم عليهم بدورهم القيام بدور إيجابي فعال في مجال الاستيعاب الجمالي الحميم للعمل الفني .

القوميَّة

Nationalism

ترجع النظرية القوميَّة في الأدب إلى العلاقة العضوية بين الأديب ومجتمعه أو قومه أو وطنه . وهي نظريَّة ذات مقومات متميزة برغم أنها قد تختلف من عصر إلى آخر ومن مُجتمع إلى آخر . فهي تهتمُّ بالمضمون القومي للعمل الأدبي أكثر من اهتمامها بالشكل الفني الذي جسَّده . وهذه ظاهرة طبيعيَّة في مجال النَّظريات الأدبيَّة . فهناك نظريات تهتمُّ بالمضمون أكثر من تركيزها على الشَّكل الفني ، مثل القومية ، والأخلاقية ، والأيديولوجية ، والتاريخيَّة ، والسيكولوجيَّة ، والسوسيولوجيَّة ، والعقلانيَّة ، وما بعد الكولونياليَّة ، والماركسيَّة ، والواقعية ، والحدسية ، والنسويَّة ، والتَّشاؤمية ، والقصدية ، والملحمية ، والانفعاليَّة وما بعد المجتمع الصناعي ، وغيرها من النظريات السياقية .

وهناك نظريات تركِّز على الشكل أكثر من اهتمامها بالمضمون ، مثل الشَّكلية ، والأسلوبيَّة ، والپارناسية ، والفن للفن ، والنصية ، وما قبل الرفائيلية ، والتجريبيَّة ، والتصوريَّة ، والحداثة ، والسيرياليَّة ، والدّادية ، والسيميوطيقيَّة ، والكلاسيكيَّة التقليديَّة ، والظاهريَّة ، والتفسيريَّة ، والعلمية ، والجذرية ، وغيرها من النظريات التي حاولت أن تشيد جسورًا متينة ومتعددة بين الأدب وعلم الجما ل .

وهناك نظريات حاولت أن تعادل أو توازن بين الشكل والمضمون بصفتهما

وجهان لعملة واحدة هي العمل الأدبي ، ويستحيل تحليل أحدهما في غيبة الآخر . من هذه النَّظريات : النقد الجديد ، والبنيوية ، والتجريديَّة ، والتعبيريَّة ، والرمزيَّة ، والعبثيَّة ، والطبيعية ، والميتافيزيقية ، والموضوعيَّة ، والتَّعادليَّة ، والنسبية . . . إلخ .

ومهما كان انتماء الأديب أو الناقد إلى هذه النظرية أو تلك من هذه النظريات الأدبية ، فهو لا يمكن أن يتجاهل أو يرفض أو يتهرب من المفهوم القومي الذي يسري في العمل الأدبي . فمثلاً يمكن لأي أديب أن يرفض الرومانسية أو يهاجم الواقعيَّة ، لكنه لا يستطيع أن يرفض القومية لأنها الروح التي تمنح إبداعه الأدبي الخاصية التي تمكننا من التعرف عليه ، وبدونها يفقد شخصيته المتميِّزة وسط طوفان الأعمال الأدبية التي تصدر في جميع أنحاء العالم الذي أصبح قرية صغيرة نتيجة لثورة الاتّصالات والمعلومات ، والذي يحاول فيه كل إبداع أدبي أن يحافظ على هويَّته القومية من أن يطمسها الطوفان المعلوماتي والثقافي الموجه .

هنا يكمن الفارق الأساسي بين الأدب والعلم باعتبار العلم عالمي في شكله ومضمونه في حين أن الأدب محلي أو قومي الشَّكل والمضمون ، ففي قوميته المحلية تكمن عالميته إذا كان قادرًا على مثل هذا الانتشار ، فالمسرح مثلاً لا يوجد له شكل عالمي يطبق بحذافيره وآلياته في كل أنحاء العالم ، لأنه يتَّخذ شكلا خاصًا به لدى كل شعب من الشُّعوب . أما الشكل المسرحي الذي نظنه عالميًا ، فليس سوى الشكل الغربي المتطوِّر عن الشَّكل الإغريقي القديم ، ومع ذلك فهو يخضع لشروط القوميَّة في كل بلد ، ويتحوَّل إلى شكل خاص به ، لأنه في الفن لا يوجد شكل ومضمون . فالشكل مضمون فني والمضمون شكل فني .

إن الفن قومي ومحلي بطبيعته بحيث يمكن القول بأن هناك أدبًا إنجليزيًا أو

فرنسيًا أو أمريكيًا أو روسيًا أو عربيًا وهكذا ، في حين لا يمكن تطبيق هذا المفهوم على الكيمياء أو الفيزياء أو البيولوجيا أو الطب أو الهندسة . . إلخ . فمثلا يمكن أن يكون نيوتن إنجليزيًا أو منتميًا إلى أية جنسية أخرى لأن هذا لن يعوق عبقريته العلمية في الوصول إلى النظريات والقوانين التي اكتشفها ، طالما أتيحت له نفس الظروف والإمكانات ، في حين أن شكسبير مثلاً ، لا بد أن يكون إنجليزيًا ، وإلا كان شخصًا مختلفًا تمامًا .

من هنا كان من الظَّواهر الطبيعية في الأدب ، أن ترتبط كل أمة بكاتب قومي أو أكثر ؛ لأنه يبلور روحها وطبيعتها ونبضها وشخصيتها القومية . وغالبًا ما يكون هذا الكاتب القومي هو النموذج الكلاسيكي الذي يؤثر بطريقة أو بأخرى في معظم الأدباء من أبناء وطنه . وقد يحاول بعض الأدباء المجددين رفض هذا الأديب القومي خوفًا من أن يتحول تأثيره إلى نوع القالب أو القيد الذي يعوق تطور الأدب القومي وانطلاقه ، ومع ذلك فإن مثل هذا الأديب القومي يظل علامة هامَّة على طريق الإبداع الأدبي ، إن لم يكن قمَّة من القمم التي يمكن تسلقها ولكن يتعذَّر تجاهلها أو تحطيمها . ولذلك كلما ذكر طاغور مثلاً ، فلا بد أن تكون الهند بكل تراثها وكفاحها وتقاليدها في الخلفيَّة ، ونفس الوضع ينطبق على موليير في فرنسا ، وشكسبير في إنجلترا ، وتولستوي في روسيا ، ودانتي في إيطاليا ، وميلفيل في الولايات المتحدة ، وجيته في ألمانيا ، وتوفيق الحكيم في مصر . . . إلخ ، على سبيل المثال لا الحصر .

وظهور الأديب القومي لا يخضع لشروط معينة ؛ لأنه ظاهرة تختلف باختلاف الزَّمان أو المكان ، لكنه - بصفة عامة - يعتبر الأديب الذي يمتصُّ ويستوعب ويهضم الخصائص القوميَّة لبلده ، سواء على المستوى التاريخي أو الأنثربولوجي أو الفولكلوري أو الفكري أو الثقافي أو الحضاري ، ويملك في

الوقت نفسه أدوات الإبداع الأدبي ، سواء المحلي منها أو العالمي ، فيجعل منها بوتقة يصهر فيها كل هذه الخصائص حتى يتألق جوهرها الحقيقي والأصيل أمام العالم . وكلما ارتفعت الأمة في مدارج الحضارة ، كان من السَّهل التعرُّف على خصائص أدبها القومي ؛ لأن الأدب لا يمكن أن يعيش في عزلة عن المجتمع ، فهو من أهم الأنشطة الفكريَّة والروحيَّة والفنية التي تقيس نبضه .

وفي بعض الأحايين يسير التطوُّر الأدبي موازيًا للتقدم الحضاري ، بحكم أن الأدب يستمدُّ مادته وحياته وقدرته على الاستمرار من العلاقة العضوية بينه وبين الحياة المُعاصرة والمحلية ، وأن شرط الأصالة الضروري الذي ينهض عليه المفهوم الناضج للنظرية القومية في الأدب ، يتمثل في التَّفاعل الحيوي القائم على التَّأثير والتأثر بين الأدب والمجتمع . وإذا فقد الأدب هذا الشرط ، فإنه يتحول من طاقة تغيير وتطوير واستكشاف إلى صورة مُكررة وباهتة لا تثير في المتلقين سوى أحاسيس الملل والضيق التي تصرفهم عنه في النهاية .

وبرغم ثورة الاتصالات والمعلومات والتقدم التكنولوجي والعلمي المذهل الذي أحرزه عالمنا المعاصر الذي أصبح قرية صغيرة على حدِّ قول المفكِّر الإعلامي مارشال ماكلوهان ، وبرغم التَّشابه الظاهري بين أسلوب الحياة في عاصمة أوربية وبين أخرى آسيوية مثلاً ، وبرغم أن تيار العصر أصبح جارفًا وقادرًا على دمغ المراكز الحضاريَّة والثقافية بطابعه المميز الذي يصل إلى النَّمطية في حالات كثيرة ، فإن كل هذه العوامل والتيارات لم تستطع أن تمحو الروح القومية في الأدب بحيث لا زال كل أدب يحتفظ بشخصيته القومية وصبغته المحليَّة المميزة له .

إن الأدب انفعال بالحياة واستيعاب لأبعادها وظواهرها قبل أن يكون انفعالاً بالأعمال الأدبيَّة الواردة من الخارج . وسواء أ كانت الحياة خصبة أم عميقة ، فإنها تمثل المنبع الذي تستمد منه الأعمال الفنية حياتها وكيانها ،

لكنها تستقل عنها بعد ذلك كما يستقل الأبناء عن أمهم التي ولدتهم . ولذلك مهما تعدَّدت الأشكال الفنية العالمية ، فإن المضمون يظل محليًا وقوميًا ، ولا بد أن يتفاعل مع الشكل الجديد تفاعلا عضويًا ، وإلا فإنه يلفظه كما يلفظ الجسم البشري أي شيء دخيل عليه . ومن العبث استيراد أو اقتباس أو استعارة أو سرقة ، هذا المضمون من بلد أجنبي ؛ لأنه لا يوجد إلا في موطنه .

ولا يعني هذا أن يكون الفن مُجرَّد صورة فوتوغرافية للبيئة المحلية أو الظَّواهر القومية ، بل هو عبارة عن علاقة جدليَّة بين الثقافة العالمية أو روح العصر . أما إذا غابت هذه العلاقة ، فإن الأعمال الأدبيَّة تتحوَّل إلى مجرد تكرار ممل أو صورة شائهة أو مرآة عاكسة ، أو أن تصبح مجرد مادة خام ينقصها الشكل المميز لها .

ومن الجدير بالرصد والتحليل أن هناك قانونًا يحكم الأعمال الأدبية والفنية التي اشتهرت على المستوى العالمي ، وأصبحت من الأعمال الكلاسيكية التي يقبل عليها الإنسان في كل زمان ومكان . هذا القانون يؤكد أنه كلما استغرق العمل الأدبي في المحلية القوميَّة الناضجة ، اقترب من مجال العالمية الإنسانية . والأديب الذي يظن أنَّه سيحقق الشهرة العالمية باختياره للمضامين المجرَّدة من كل هويَّة قوميَّة أو محلِّية ، والتي يمكن أن تتجاوز كل حدود المكان والزمان ، هو مخطئ تمامًا في ظنه ، لأن إنتاجه الأدبي لا يملك الشَّخصية المميَّزة والنكهة المختلفة اللتين تمنحاه جواز المرور إلى قلوب وعقول الشعوب والأمم الأخرى . فالأديب لا يستطيع أن يكتب عن مكان لم يعايشه ولم يستشعره . والمعايشة هي الشرط الأول للإبداع الفني بصفة عامَّة ، وهي أعمق وأشمل وأنضج بكثير من مجرد العيش الذي يمارسه جميع البشر دون أن يصلوا إلى درجة المعايشة . وحتى إذا عايش الأديب وطنًا آخر غير وطنه لمدة طويلة ، فإن أصله أو جنسيَّته تغلب على معايشته ؛ لأنه لا يستطيع

التخلص من جذوره الثقافية والفكرية والانفعالية الكامنة سواء في عقله الواعي أو الباطن . والدليل على ذلك ، الروائي الأمريكي هنري جيمس الذي قضى حياته في إنجلترا ، فكانت رواياته نتاجًا لنظرة الأمريكي إلى الحياة في إنجلترا وتفاعله معها .

ولا بد من إدراك البون الشاسع بين المعايشة الفنية والعيش التقليدي الذي لا يتيح إلا فرصة تسجيل المظاهر ورصدها من الخارج . أما المعايشة الفنية فتساعد الأديب على الهضم والاستيعاب والرؤية العميقة التي تخترق المظاهر لبلوغ البنية الأساسية للظّواهر ، والانتقال إلى مرحلة التحليل والإفراز والتشكيل الفني وغير ذلك من المناهج التي تنطلق بالأعمال ذات المضامين المحلية إلى آفاق العالمية الإنسانية ، بحكم أن السّمات الأساسية للإنسان لا تختلف باختلاف المكان أو الزمان . والروائي الأمريكي جون ستاينبك مثال على ذلك . فقد حصر معظم أعماله الروائية في نطاق الكتابة عن قرية صغيرة تدعى مونتيري في ولاية كاليفورنيا ، لا يكاد يسمع عن اسمها أحد ، ومع ذلك فقد اشتهرت رواياته على المستوى العالمي من أمثال « رجال وفئران » ، و « رصيف كاناري » ، و « شتاء السخط » ، و « عناقيد الغضب » ، و « شرقي عدن » . . إلخ ، لأن ستاينبك استطاع أن يضرب ببراعة فكريّة وفنية على الأوتار المشدود داخل النّفس البشريّة ، حتى لو كانت هذه النفس مطموسة في قرية مجهولة . فمهما اختلفت العادات والتقاليد والمفاهيم والمكونات الاجتماعية والاقتصادية والنفسيّة والسياسية بين البشر ، فإن هناك شيئًا مشتركًا يشدهم بعضًا إلى بعض . وهذا الشّيء الذي يصعب تحديده ، نسميه أحيانًا الإنسانيّة ، وأحيانًا الحضارة ، وأخرى المشاركة الوجدانيّة . . . إلخ وبرغم اختلاف المسميات وتنوعها ، فإن البشر جميعًا برغم كل الاختلافات فيما بينهم ، يشعرون بهذا الشيء كبديهية في حياتهم

لا تحتاج إلى إثبات أو تأكيد . وهو الشيء الذي يربط ما بين القوميَّة المحلية وبين الإنسانية الشاملة . وبرغم التعارض الذي قد ينشأ بين الاثنين ، فإن الأدب كفيل بصهرهما في بوتقته ، ليتبلورا في شكل جميل متناسق وبنية متميِّزة ومتفرِّدة . ومن هنا كان الدور الفريد الذي يلعبه الأدب في الربط بين القوميات المختلفة التي تقوم بدور الجسور الممتدَّة عبر العالم ، عندما تصبح المحلِّية والعالميَّة وجهين لعملة واحدة .

وقد تبلورت النَّظرية القومية في الآداب العالميَّة مع بداية نشأة كل منها على حدة . ومع ذلك فهناك من الخصائص العامة ما يمكن أن يتركز في ثلاثة عوامل : الأول يكمن في الرَّغبة الملحّة ؛ لأن يرى أبناء الأمة أو الإقليم أو المنطقة حياتهم متبلورة ومتجسِّدة في الأعمال الأدبية التي تعمق وعيهم بكيانهم الإنساني والثقافي والحضاري . والعامل الثاني يتركز في الدافع لإشعال الروح القومية وإخصابها بالجديد من الآراء والتوجُّهات والمشاعر القومية التي أصبحت مرادفة للعزة والكفاح والصمود والكبرياء والشَّرف ، ولكن بشرط تجنب الأسلوب التقريري المباشر ، والدُّعاية الفجَّة ، وبشرط تمكن الأديب من أدواته الفكرية والفنية . أما العامل الثالث فيتجلى في الاهتمام باللغة القومية والمحافظة عليها ، فقد كان الأدب – عبرالعصور – خير وسيلة للقيام بهذه المهمة الثقافيَّة والحضارية . كما أن اللُّغة هي الأداة الأولى للتعبير عن القومية وإحاطتها بسياج من الأصالة والمناعة . والأدب خير وسيلة لمنهجة هذه اللغة وإخصابها بالجديد من المعاني والدلالات وظلالها .

وقد بدأت هذه التوجُّهات والنظريات في الأدب الروماني القديم عندما أعلن الفيلسوف كاتو أنه لا يثق في الاتجاهات الإغريقية التي يسير الكتاب اللاتين على نهجها ، وأن إمبراطورية عظيمة مثل روما بكل حضارتها وجبروتها ، لا يصح أن تقتصر ثقافتها وفكرها وأدبها على محاكاة النماذج

الإغريقية ، خاصة في مجالات المسرح والشعر والفلسفة والخطابة . كان كاتو يقاوم الاتجاه الذي تزعمه الأديب الروماني لانوفيناس وتلاميذه الذين آمنوا بأن أي أدب عظيم لا بد أن يسير على نهج الأدب الإغريقي . وكانت النتيجة أنهم لم ينتجوا أي أدب عظيم بالمرة ، ولم يسجل لهم التاريخ مسرحية أو قصيدة واحدة ؛ لأنَّهم فقدوا صلتهم بأرضهم ، وقنعوا بدور الصورة لأصل يعرفه الجمهور جيدًا .

وكان الكاتب المسرحي الروماني تيرناس يقف موقفًا وسطًا بين موقف كاتو المفرق في القومية ، وبين موقف لانوفيناس المفرق في المحاكاة . فقد قام بدراسة المسرحيات الإغريقية ، واستوعب إنجازاتها الفكرية والفنية ، ثم ألَّف للمسرح الروماني مستفيدًا بعلمه وخبرته . ولكن محاولاته كانت من الضَّعف بحيث سخر منها أتباع سكيبنيوس ، وقالوا إنها مجرد تحويل وترجمة اللُّغة اليونانيَّة الجميلة إلى لاتينية رديئة . ولم يكن هذا التجني مبررًا إلى حدٍّ كبير ؛ لأن محاولات تيرناس كانت تميل إلى التأصيل القومي ، على الأقل من الناحية النظريَّة ، إذا اعتبرناها غير موفقة من الناحية التطبيقية . فقد تحرر من كل القوالب الإغريقيَّة المفروضة ، واتَّخذ مضامين مسرحياته من الأساطير والحياة اليومية الرومانية ، ومهَّد الطريق للاتجاه الروماني القومي الذي تزعمه شيشيرون وفرجيل وهوراس وكوينتيليان ، وعرف بعد ذلك بالاتجاه الكلاسيكي ، خاصَّة بعد أن فرضت الإمبراطورية الرومانية سطوتها على معظم شعوب العالم .

وبحلول عصر النَّهضة والإحياء ، شرعت كل أمة في استكشاف آدابها وفنونها القوميَّة وإعادة تقويمها وتأكيدها . وبرغم أن الكلاسيكيَّة الرومانية لم تكن قد أرخت قبضتها التقليدية على الآداب الأوربيَّة بصفة عامة ، فإن ملاحم دانتي وميلتون جاءت مختلفة تمامًا عن ملاحم هوميروس وفيرجيل .

وبذلك بلور عصر النَّهضة مفهوم القومية في الأدب ، وأصبح يعني النَّهضة الأدبية التي تعتمد على التراث القومي والفنون المحلية والأساطير الشعبيَّة . وتحولت النَّظرية إلى حركة أدبية شاملة ، بلغت قمتها في أواخر القرن الثامن عشر ومطالع القرن التاسع عشر ، حين أكد النقاد والأدباء الألمان من أمثال ليسنج وشيللر ، الخصائص القومية للشعب الألماني ، في حين حاولت الأديبة الفرنسية مدام دي ستال التأكيد على العبقريَّة القومية لكل من الفرنسيين والألمان والإنجليز .

ولكن هذا التوجه القومي الرومانسي ، أدى فيما بعد إلى نتائج خطيرة عندما تطرَّف إلى تمجيد جنس من الأجناس البشرية الأخرى ، كما حدث بالنسبة للجنس الآري في ألمانيا ، وهو التوجُّه الذي استغله هتلر ، وركب موجته ، وأذاق به العالم ويلات الحرب العالمية الثانية . ولذلك يحرص النُّقاد والمفكرون المعاصرون على وضع حدٍّ فاصل بين الإحساس بالقومية والانتماء وبين المناداة بعبقرية الجنس على أساس أنثروبولوجي بحت .

وكانت النظرية الإنسانيَّة في الأدب بمثابة الأداة الأولى في تحطيم نظرية المفكر الفرنسي تين الذي نادى بعبقرية جنس معين وتفضيله على الأجناس الأخرى . فالجميع سواسية في ظل الإنسانية ، والبشر جميعًا خاضعون لتوليفة تجمع بين الخير والشر ، بين البناء والتَّدمير ، بين السُّمو والانحطاط ، وكل النتائج في النهائية مترتبة على تغلب بعض العناصر على عناصر أخرى . وإذا كان لشعب الحق في المحافظة على قوميته ، فهذا لا يمنحه الحق في فرضها قسرًا على الشعوب الأخرى التي تعتز أيضًا بقوميتها .

والنظرية القومية في الأدب ، تتميز بالمرونة بحيث تتراوح بين قومية عريضة تجمع شعوبًا مختلفة ، وبين محلية محدودة ضيقة مثل تلك التي تبلورت في الروايات الواقعية والطبيعية التي كتبها زولا وبلزاك وستندال

وفلوبير . مما أدى إلى أن أصبحت القومية في فرنسا مرادفًا للمحلية الإقليمية أو الطبقية . أما في أمريكا فقد رأى الشُّعراء والأدباء في القومية المحلية والإنسانية الشاملة وجهين لعملة واحدة . فقد نادى الشاعر وولت ويتمان بأن التّعبير عن قومية بلد ما ، مرتبط ارتباطًا عضويًا بالمعاني الإنسانية الشاملة والأشكال الأدبية العالمية التي لا يستطيع أحد ادعاء ملكيتها أو ابتكارها أو احتكارها . وهو الاتّجاه الذي أكّده الشاعر لويل الذي وجد في الفكر والأدب ، ممتلكات للبشر جميعًا ولا يمكن أن يتحددا بالفواصل الجغرافية أو التاريخية . أما الأديب الأمريكي جو شندلر هاريس فيقف على النَّقيض من هذا التوجُّه ، وينادى بأن بلدًا مثل أمريكا ، ينهض على المتناقضات العرقية والتاريخية والفكرية ، لا بد أن يؤكد قوميته أولاً ، قبل التركيز على الاتجاه الإنساني الشامل ، إذ إن تاريخ أمريكا القصير حضاريًا وثقافيًا وفكريًا وإنسانيًا ، لم يمنحها بعد الفرصة لكي تبلور ما يسمى بالقومية الأمريكية . ولذلك يجب أن يهدف الأدب الأمريكي إلى المحلية ، ويغوص فيها حتى بنيتها الأساسيَّة ، كي يبلور سمات الشخصية الأمريكية . وهذا ما فعله أدباء أمريكيون كبار وكثيرون من أمثال سنكلير لويس ، وجون ستاينبك ، ووليم فوكنر ، وتنيسي ويليامز ، وآرثر ميللر .

وقد برز اتجاه المحليَّة بقوة في نفس الفترة ، في كل من ألمانيا وإنجلترا وإسبانيا ، وبقوة أكبر في دول البلقان ، وتلتها فيما بعد دول أمريكا اللاتينيَّة . واختلط مفهوم القومية بالمحلية ، لكن ظلّ المفهوم الناضج للقوميَّة يؤكد على الربط بين أرض الواقع واستيعاب أبعادها وبين المثل الإنسانيَّة العامَّة . ولذلك يربط النقاد أحيانًا بين القومية والواقعية ، بل إن تأثير القومية امتدّ إلى نظريات أدبيَّة أخرى ابتداء من الكلاسيكية ومرورًا بالرومانسية والطبيعية . . إلخ . مما وسع من آفاق النظرية القومية ، وجعلها تواكب مسيرة الأدب عبر العصور .

أما المفهوم الضّيِّق للقوميّة فظل يدور في الدائرة المفرغة للإقليميّة الضيقة ، وغالبًا ما كان ينتهي به الأمر إلى الركود والموات لعدم اتصاله بالروافد الإنسانية العريضة والعميقة . ذلك أن الأدب القومي يعتمد على ركيزتين أساسيتين : الأولى استكشاف التراث الشعبي المحلي ، وتنقيته من الرَّواسب التي تعوق تطوره ونضجه . والثانية استيعاب التُّراث الإنساني والاستفادة منه بحقن التراث المحلي بدماء جديدة ، شريطة أن تكون من نفس الفصيلة بحيث لا يرفضها أو تفسده إذا فرضت نفسها عليه .

ومن التفاعل العضوي بين القوميّة والإنسانيّة ، من خلال التأثير والتأثر المتبادلين ، يستطيع أي أدب قومي أن يساهم في الأدب الإنساني ؛ لأنه في حقيقته ليس سوى مجموعة متناسقة من الآداب القومية بلغت حدًّا من النضج الفكري والفني ، جعلها تساهم في التراث الأدبي الإنساني وتضيف إليه ، وتوسع من رقعته ، وتعمق من تياراته ، وتمنحه من قوى الدفع ما يساعده على مواصلة مسيرته .

الكلاسيكيَّة

Classicism

كان أول من استعمل لفظ الكلاسيكيَّة ، الكاتب اللاتيني أولوس جيليوس في القرن الثاني الميلادي في كتابه « ليالي إيثاكا » ، عندما صكَّ تعبير « الكاتب الكلاسيكي » كاصطلاح مضاد « للكاتب الشعبي » ؛ أي أنَّه كان يقصد به الكاتب الأرستقراطي الذي يكتب من أجل الصَّفوة المثقَّفة والموسرة . ولكن الاصطلاح أصبح عامًا وغامضًا لمدة قرون عديدة تالية ، بحيث قصد به الكاتب أو العمل الأدبي الذي يستحقُّ الدِّراسة العمليَّة الجادة في الكلِّيات والأكاديميات ، ولا تتأثَّر قيمته الفنية بمرور الزمن . وقد شاع هذا المفهوم في العصور الوسطى ومطالع عصر النهضة الأوربية بحيث انتقل المصطلح إلى معظم لغات أوربا التي اشتهرت بإنتاج أدبي مرموق .

وقد أكَّد دارسو الإنسانيات في عصر النهضة على أن الأعمال الأدبية والفنية التي ينطبق عليها مفهوم الكلاسيكيَّة ،هي الأعمال اليونانيَّة واللاتينية (الرومانية) القديمة فقط ؛ وذلك لقدرتها على الارتفاع إلى مستوى التُّراث الإنساني الرفيع بحكم الأرستقراطيَّة الفكرية الراقية التي صدرت عنها . لكن هذا المفهوم الطبقي الضيِّق للتراث الأدبي لم يصمد لاختبار الزمن ؛ لأن التراث الشعبي والفولكلوري استطاع أن ينتج من الروائع الأدبية الخالدة ، ما جعله يدخل المدرسة الكلاسيكية من أوسع أبوابها . وتطور بذلك مفهوم الكلاسيكية – سواء القديمة أو الحديثة منها – بحيث أصبح ينطبق على الأدب

الذي جسد المثل الإنسانية الخالدة المتمثلة في الحق والخير والجمال ، وهي المثل التي لا تتغير باختلاف الزمان أو المكان أو الطبقة الاجتماعية ؛ ولذلك انفصل المفهوم الأصلي للكلاسيكية عن الكلاسيكية العالمية المعاصرة أو الحديثة ؛ لأنه لم يعد مرتبطًا بطبقة اجتماعية معيَّنة ، وخاصة أن هناك طبقات موسرة طفت على سطح المجتمع ، بلا جذور ثقافية حقيقيَّة ، وبالتالي فالآداب والفنون الرفيعة ليست في اعتبارها .

وقد حاول رواد المدرسة الكلاسيكية تأكيد النظرية التقليدية التي تقول بأن الكاتب الكلاسيكي هو من يسير على نهج من سبقوه من قمم الإبداع الأدبي الذين أرسوا التَّقاليد الأدبية بحيث يتركز إنجازه في الإضافة والتَّرسيخ وليس في الهدم أو التَّغيير . ويعني هذا التوجه أنهم يناقضون أنفسهم بمناداتهم بأن المصدر الرئيسي للكلاسيكيَّة الأدبية هو الأدب الإغريقي القديم ، في حين أن الأدباء الإغريق لم يحاكوا أحدًا لسبب بسيط وهو أن أحدًا لم يسبقهم في هذا المضمار ؛ ولذلك جاء أدبهم خالدًا قويًا أصيلاً ، أما الكتاب الرومان (اللاتين) فقد جاء أدبهم أدنى في المرتبة ؛ لأنهم وقعوا في محاذير التلمذة النجيبة للأدب الإغريقي . وفي هذا يقول الناقد المعاصر ت. س. إليوت إن الكلاسيكية الحديثة التي ازدهرت مع مطلع القرن العشرين ، تعني إرساء التقاليد الأدبية التي تساعد الموهبة الأدبية الفردية على الانطلاق على أسس منهجيَّة واعية بأصول الصنعة الفنية . فالأديب يرتكز على خلفيَّة عريضة من التقاليد ، أي أنه لا يبدع من فراغ بل يقيم عمله على قاعدة راسخة تمنحه القدرة على التقدُّم إلى الأمام . وتتمثل أصالة العمل الأدبي الجديد في أنه إضافة إلى رقعة هذه الخلفية من التقاليد وتوسيع لمساحتها . ذلك أن مهمة كل أديب هي الإضافة والتَّجديد وليس مجرد إخراج صور مكررة ونسخ باهتة للأعمال الأدبية التي سبقته . وإذا كان الإبداع الأدبي في حاجة إلى هذه

التقاليد الأدبية لشق مجراه الطبيعي المتَّصل المراحل ، فإنه لا يحتمل في نفس الوقت أية محاولات للمحاكاة أو التكرار أو التقليد ، فشتان بين التَّقاليد والتَّقليد . فالفن بطبيعته ضد التكرار .

وتعد الكلاسيكية الجديدة ثورة على الكلاسيكيَّة القديمة التي دفعت الكتاب والشعراء الرومان إلى تقليد الإغريق بحيث نجد ڤيرجيل مقلدًا لهوميروس وثيوكريتاس ، وهوراس مقلدًا لأرسطو في تنظيره النقدي في كتابه « فن الشعر » ، ومقلدًا لشعراء الإغريق الغنائيين في شعرهم الغنائي ، وششيرون مقلدًا لخطباء الإغريق وفلاسفتهم ، وتاكيتوس وأوفيدوس مقلدين لمدرسة الإسكندرية ، وهكذا .

ويمكن اعتبار مدرسة الإسكندرية القديمة مثالاً على الكلاسيكيَّة التقليديَّة التي تنحصر في السَّير على نهج الإغريق دون السعي لاستكشاف آفاق جديدة . ولذلك تركز أكبر إنجاز لهذه المدرسة في مجال الدراسات اللُّغوية والتحليل الأسلوبي ، والتنظير المتأني لاستخراج القواعد الكامنة في أعمال السابقين ، فهي ليست مدرسة فنِّية أو نظرية نقديَّة تسعى إلى خوض مجالات جديدة وابتكار أشكال مستحدثة . وبرغم الأصول الإغريقية للأدباء والنقاد السكندريين ، فإنهم لم يمتلكوا روح الريادة والاستكشاف التي تميَّز بها الإغريق الأول ، بل كانوا أقرب إلى الأدباء الرومان الذين جعلوا من الأدب اللاتيني تلميذاً نجيبًا للأدب الإغريقي ؛ ولذلك فإن الإنجازات الأدبيَّة والإضافات النَّقدية لمدرسة الإسكندرية التي ترعرعت في عهد البطالمة ، لم تكن من الاتساع والعمق لتشكل تيارًا أدبيًا ونقديًا قويًا مثل ذلك الذي شقه الأدب الإغريقي منذ بدايات تبلور ملامحه في القرن السابع قبل الميلاد .

ومع مجيء المسيحية وانتشارها ، سيطر التوجُّه الديني على الأدب ، فلم تعد هناك نظرية كلاسيكية بمعنى الكلمة ، بل تحوَّلت الأعمال الأدبية إلى

تجسيد مباشر أو غير مباشر للقيم الدينيّة . وفرض رجال الدين رقابة شديدة على من يخرج على هذه القيم من الأدباء . وتمثّلت الكلاسيكيّة في قوالب جامدة لا يمكن المساس بها ، فضلاً عن تحطيمها . لكن مع حلول عصر النهضة الأوربية ، اكتسبت الكلاسيكية من قوى الدّفع والتيارات الجديدة ما جرف في طريقه كل القوالب الجامدة ، وكان بوكاتشيو في إيطاليا من رواد هذا التّجديد . لم يكن شاعراً مثل أدباء الإغريق أو الرومان ، لكنّه سعى إلى إخضاع القواعد اللاتينية للّهجات الدارجة بحيث قام بسدّ الهوة الفاصلة بين اللاتينية الأرستقراطيّة واللاتينيّة العامية الشعبيّة . وبعده جاء بترارك وبيمبو ، وشكّل ثلاثتهم كوكبة استطاعت إعادة تشكيل وجدان الشّعب لدرجة أنّهم أصبحوا كتابه وأدباءه القوميين والكلاسيكيين بدلاً من أدباء وفلاسفة الرومان من أمثال ڤيرجيل وششيرون . بل إن اللغة الإيطالية القديمة تبلورت وترسخت على يدي كل من بوكاتشيو وبترارك ، وبدأت في مُزاحمة اللاتينيّة الكلاسيكيّة . لكن الطّبقات الأرستقراطيّة في عصر النهضة لم ترحب بمحاولات بوكاتشيو وبترارك ، ظنّا منها أنها يمكن أن تؤدي إلى الهبوط عن المستوى الرّفيع للأدب الإغريقي والروماني ، خاصّة في مجالات الشّعر الرعوي والتعليمي والملحمة والكوميديا والتّراجيديا .

ومارست الطّبقات الأرستقراطية نفوذها على بعض الكتاب والأدباء الذين رحبوا بالسير في ركابها من أمثال أريوسطو وتريسينو وإستيلو فيرتو ، فقد سار أريسطو في قصص الفروسية التي اشتهر بها على نهج أبطال الملاحم الإغريقية والرومانية ، في حين ألف تريسينو ملاحم شعريّة على نمط هوميروس وڤيرجيل ، كما كتب إستيلو فيرتو كتابًا في التّنظير النقدي مشابهًا لكتاب « فن الشعر » لأرسطو . لكنها كانت مُجرّد محاولات مُحاكاة لم تصمد لاختبار الزمن ، في حين صمدت إنجازات بوكاتشيو وبترارك وبيمبو ؛

لأنهم ارتبطوا ارتباطًا حميمًا بروح عصرهم ، إيمانًا منهم بأن الحياة هي الينبوع المتجدِّد للإبداع الأدبي ، وليست الأعمال الأدبية السابقة التي يقتصر دورها على تعميق وعي الأديب بتراثه وأصول صنعته ، أما أسرى هذه الأعمال السابقة فسرعان ما يتوارون في الظِّل ؛ لأن القراء يفضلون دائمًا الأصل على الصورة التي غالبًا ما تكون باهتة .

أما في فرنسا فقد تبنت الأرستقراطية في القرن السابع عشر ، نفس الاتجاه الذي كان سائدًا قبل ذلك في إيطاليا . لكن الفارق الوحيد أن الأدباء الفرنسيين أغرموا بأساليب الأدباء الرومان ، في حين استلهم الأدباء الإيطاليون الأعمال الإغريقية الرائدة . فقد كان راسين الفرنسي يرى في الكاتب المسرحي الروماني سينيكا مثلاً أعلى له ، ولم يتحمس بنفس الدرجة لسوفوكليس الإغريقي ، في حين التزم الأديب الفرنسي بوالو بما ورد في كتاب « فن الشعر » للشاعر والمنظّر النقدي الروماني هوراس .

لكن كورني في المسرح التراجيدي وموليير في المسرح الكوميدي ، تمكنا من تحطيم هذه القولبة الكلاسيكية التي أعاقت انطلاق الأدب إلى آفاق جديدة في عصرهما . وقد واجه موليير في أول حياته فشلاً ذريعًا لأنه لم يكتف برفضه محاكاة النماذج اللاتينيَّة الكوميديَّة لبلاوتس وتيرناس ، بل اتجه إلى نقد المجتمع المعاصر بكل أنماطه وفئاته وطبقاته ، وهو التَّوجه الذي لم يتعوَّد عليه المجتمع ، وخاصَّة الطَّبقات الأرستقراطيَّة التي اعتادت تلقي المدح والتقريظ والنِّفاق ، وليس النقد والسُّخرية والتهكُّم . لكن موليير ككل فنان أصيل ورائد ، استطاع أن يرسي قواعد فنه وتقاليده الجديدة التي لاقت ترحيبًا من فئات الشعب التي وجدت في مسرحياته تعبيرًا عن آرائها التي لا تستطيع البوح بها في مواجهة من يملكون زمام الأمور . ومثل كل الأدباء الرواد الشامخين ، تحول موليير نفسه إلى أديب كلاسيكي من الطِّراز الأول لدرجة

أن كُتابًا كثيرين في مختلف أنحاء العالم ، استلهموا بل حاكوا مسرحياته الكوميدية التي لا تزال تلقى قبولاً وتجاوبًا عند مختلف الشعوب برغم مرور حوالى أربعة قرون على تأليفها .

أما في إنجلترا فقد ظهرت عبقرية قل أن يجود الزمان بمثلها . واحتار النقاد في تقييمه كلاسيكيًا ؛ لأن حجمه كان أكبر وأعظم من أي قالب أو « خانة » يوضع فيها . ذلك هو وليم شكسبير الذي جمع في إبداعه الأدبي الرَّفيع كل التيارات الأدبيَّة والنظريات النقدية والتحليلات السَّيكولوجية التي برزت بعده بأكثر من ثلاثة قرون ، والذي حطَّم كل القواعد الكلاسيكية في الشعر والمسرح ، خاصة تلك التي وردت في كتاب « فن الشعر » لأرسطو ، والتي تحتِّم عدم المزج بين الشِّعر والنثر ، أو بين الكوميديا والتراجيديا ، أو جعل أحداث المسرحية لا تزيد على أربع وعشرين ساعة ، وأن تكون العقدة واحدة خالية من التفريعات الثانوية المشتّتة لها . وكذلك بالنسبة لوحدة المكان التي تحتِّم دوران أحداث المسرحية في مكان واحد ، والتي أضافها النُّقاد الفرنسيون في القرن السابع عشر إلى وحدتي الزمان والحدث ، ثم ألصقت بعد ذلك بكتاب « فن الشعر » لأرسطو برغم أنها لم يرد ذكرها فيه . واشتهرت الكلاسيكيَّة بعد ذلك بالوحدات الثلاث : الزمان والحدث والمكان .

وكان كل من فرانسيس بيكون وبن جونسون قد هاجما شكسبير بحجة أنه أهدر كل القواعد والتقاليد الكلاسيكيَّة التي لا يجب المساس بها . لكن المفارقة العجيبة التي لم يستطع كل منهما أن يهاجمها ، كانت في معرفة شكسبير المُسهبة والعميقة بكل من الأدب الإغريقي والروماني ثم الإيطالي بعد ذلك خاصة بترارك ، بدليل أنه استقى أو استلهم معظم مضامينه وشخصياته ومواقفه من التَّقاليد الأدبيَّة والمضامين التاريخية التي سبقته وفي مقدمتها الإبداعات الإغريقية والرومانية . وكان الدور الحيوي الذي لعبه

شكسبير في تطوير مفهوم الكلاسيكيّة في عصره أنه وجه الأذهان إلى الأدب الإيطالي في العصور الوسطى ومطالع عصر النهضة ، على أساس أن النظريّة الكلاسيكيّة ليست مقصورة على الإنجازات الإغريقية والرومانية ، وأن الكلاسيكية يمكن أن تجدد نفسها بنفسها من خلال الإنجازات الرائدة عبر العصور .

وكان هذا التيار واضحًا أيضًا في الأدب الإسباني المعاصر لشكسبير . فقد سمي هذا العصر في إسبانيا بالعصر الكلاسيكي الذي وجَّه اهتمامه إلى الآداب المعاصرة له في إيطاليا ، ثم تحول إلى المضامين المحلية والوطنية بحثًا عن جوهر الشَّخصيَّة القوميَّة ، وتجنبًا للمحاكاة الساذجة للنماذج القديمة . وامتدت النظرية الكلاسيكية في إسبانيا لتشمل الأدب الذي يبلور كل ما هو عظيم وبنّاء في الشخصية القومية ، وقادر على أن يخلد على مر الأيام خلود الشَّخصية القوميَّة نفسها . وقد برز هذا التوجُّه بوضوح في مسرحيات لوب دي ڤيجا وروايات سيرڤانتس خاصَّة « دون كيشوت » . ويرى النقاد أن هذا التيار الجديد كان إيذانًا ببث الروح الرومانسيَّة اللَّصيقة بالشَّخصية القوميَّة وتأصيل جذورها في الأدب العالمي .

وبحلول القرن الثامن عشر برزت طبقة من الشَّباب الأرستقراطي المثقف الذي أجاد اللُّغتين اليونانية واللاتينية ، واطلع من خلالهما على كل الإنجازات الكلاسيكيَّة التي وجد فيها المستوى الرفيع الذي يجب أن ينشده دائمًا . بل قام برحلات متفرقة إلى اليونان مهد الأدب الأغريقي ، وإيطاليا مهد الأدب اللاتيني ، عرفت باسم « الجولة أو الرِّحلة الكبيرة أو العظيمة » ، حتى تكون ثقافته بصرية أيضًا وليست سمعيَّة فحسب . لكن كل هذا التوغل في الثقافة الإغريقيَّة واللاتينية ، أعاد القوالب والنماذج الكلاسيكية إلى سابق رسوخها وقوتها وصلابتها ، لدرجة أن القرن الثامن عشر عُرف في أوربا بأنه

قَرْن الكلاسيكيّة المتحذلقة ، المتصنّعة ، المتعبّدة في محراب القديم ، بحيث لم تتألق في هذا القرن رائعة من الروائع التي هزت الوجدان الإنساني . ففي إنجلترا سيطر جون درايدن وألكسندر پوپ على الساحة الأدبيَّة . وكان درايدن شاعر البلاط في قصر الملك تشارلز الثاني (بعد عودته من المنفى في فرنسا) ، وكتب أربعًا وعشرين مسرحية شعرية ، طبق فيها كل القواعد الكلاسيكيّة التي تفرض الوحدات الثلاث ، وتمنع مزج التراجيديا بالكوميديا ، والشِّعر بالنثر ، وتلزم الكاتب بالبحر الإيامبي بطول المسرحية والذي يناسب جلال المضمون التراجيدي . ولم يعد تاريخ الأدب يذكر لدرايدن سوى مسرحيَّة واحدة من مسرحياته الأربع والعشرين ، ليس لريادتها في مجال ما ، وإنَّما لمجرد مقارنتها بمسرحيَّة شكسبير « أنتوني وكليوباترة » بحكم تناولها لنفس المضمون ، والتي حطَّم فيها شكسبير كعادته كل القواعد الكلاسيكيَّة . أما درايدن فكان في مسرحيَّته الشعريَّة « كل شيء من أجل الحب » تلميذاً نجيبًا للقواعد الكلاسيكية التي طبقها بحذافيرها ، فكانت النتيجة أن وضعه التاريخ في خانة التلمذة والتبعيَّة وحرمه من الانطلاق إلى آفاق الابتكار والريادة .

وفي فرنسا أطلق الدارسون على القرن الثامن عشر عصر التنوير والنهضة الكلاسيكية ، حين انهمك فيه معظم الباحثين في تأليف دائرة المعارف الشَّهيرة ، لدرجة صرف النَّظر عن التجديد والابتكار في الإبداع الأدبي الذي تحول إلى مجرد قوالب كلاسيكية معدة مسبقًا وجاهزة لصب المضامين فيها . وجثمت نفس القوالب على كاهل الأدباء في كل من إيطاليا وألمانيا فقيدت من انطلاقهم . فكان النموذج النظري المفضل لدى كل الدارسين هو كتاب « فن الشعر » للشاعر اللاتيني هوراس ؛ إذ كتب الإيطالي غراڤينا كتاب « مملكة الشِّعر » على غراره تمامًا . ونفس البصمة طبعها الإنجليزي ألكسندر پوپ في مقالته « في النقد » ، والفرنسي لوزان في كتابه « عن الشِّعر » ، والألماني

غوتشيد في كتابه « الشعر والنقد » .

والأديبان الوحيدان اللذان لم يحاولا المحاكاة والتقليد ، بل نظرا إلى الكلاسيكية على أنها مجرد تقاليد قد تتبع في حالة فائدتها ، وقد تهمل في حالة وقوفها في وجه التطوُّر والانطلاق ، هذان الأديبان كانا غيته وشيللر الألمانيين ، وكان اتجاههما هذا إيذانًا بعصر الرومانسية العظيم بامتداد القرن التاسع عشر .

ويرجع الفضل إلى رومانسية القرن التاسع عشر في توسيع الأفق ، وتعميق الرؤى ، وتحطيم القوالب الجامدة التي فرضتها الكلاسيكية التقليديَّة ، خاصَّة المتزمتة منها والتي سادت القرن الثامن عشر ، لكنها تطرفت إلى النقيض الآخر بمرور الزمن ، بحيث تطرف الأدب في بعض الأحايين إلى مجرد شطحات أو خواطر ذاتيَّة مُسجَّلة على الورق ، ولا تحمل في طياتها أي شكل فني يمكن تمييزه والتَّعرُّف عليه بسهولة وانعكس ذلك على النَّقد الأدبي لدرجة أن الأديب الفرنسي أناتول فرانس يقول إن النقد مجرد مغامرة شخصية ممتعة بين الروائع الأدبية ، أي أنه لا يخضع لأي منهج علمي ولكنه مجرَّد تعبير عفوي عن الانطباعات الشخصيَّة للناقد .

لكن المدرسة الكلاسيكيَّة الجديدة التي بدأت خطواتها مع مطلع القرن العشرين ، حاولت أن تتوسَّل بالمنهج التحليلي الموضوعي بحيث تتخلص من الموضوعية الجامدة للكلاسيكية القديمة ، وأيضًا من الذاتية العفوية المتطرفة للرومانسيَّة التي سادت القرن التاسع عشر . وقد بلغت المدرسة الكلاسيكية الجديدة قمتها في أعقاب الحرب العالميَّة الأولى على يد ت . ل . هيوم ، وإزرا باوند ، و ت . س . إليوت ، وجون كرو رانسم ، و أ . أ . ريتشاردز ، وكلاينث بروكس ، وألن تيت وغيرهم من النقاد المحدثين الذين نادوا بأن التقاليد الأدبية مفيدة عندما تكون في خدمة التشكيل الفني للعمل الأدبي .

فهي ليست مجرد قوالب صماء تفرض قسرًا عليه ، ذلك أن العكس هو الصَّحيح ؛ لأن العمل الفني الناضج شكلا ومضمونًا هو الذي يفرض نفسه على التقاليد ، بل يصبح جزءًا عضويًا منها ؛ لأنه يوسِّع من رقعتها وبالتالي تتسع مساحة التِّراث الأدبي . وهذا الاتساع هو في حقيقته التطور الأدبي الذي لا يعني أن الإبداعات الأدبيَّة الحديثة أفضل من السابقة عليها ، بل يعني إضافات جديدة إلى تقاليد قديمة لتجعل منها نسيجًا حيًا متجددًا .

أما الموهبة الفردية فليست مجرد شطحات تلقائية كما يقول الرومانسيون ؛ لأنها ذات علاقة وثيقة وعضوية وجدليَّة مع التقاليد الأدبية ، بحيث تؤثِّر فيها وتتأثَّر بها . ومن هنا كانت مقولة إليوت بأن القديم يؤثر في الجديد كما أن الجديد يؤثر في القديم . وكلما كانت الموهبة أصيلة ، وثريَّة ، وخصبة ، وخبيرة بأصول الصنعة الأدبية ، فلا بد أن تمتلك القدرة على الإضافة والتَّجديد وليس المحاكاة والتَّقليد . ويقصد النقاد المحدثون بالموهبة الأصيلة ، الاستيعاب الشامل للتقاليد الأدبيَّة السابقة بحيث تظلُّ رَهْن إشارة الأديب متى استدعاها لتمدَّه بضوء هادٍ ينير له معالم الطريق ، ويجنبه الدخول في طرق مسدودة أو متاهات جانبية أو حلقات مفرغة ، ويمنحه السَّيطرة على شطحاته العفوية وانطلاقاته التلقائية . فالكلاسيكيَّة الجديدة المعاصرة تؤمن بأن الفن تنظيم للنزعات الفردية بحيث تتحول إلى طاقة واعية ، مبدعة ، قادرة على ابتكار أعمال فنية وجمالية وموضوعيَّة ، يستمتع بها أكبر قدر ممكن من المتلقين ؛ ذلك أن التجربة الفنية ليست مجرد تقليد واستنساخ لقوالب وأشكال قديمة ، أو مجرد تسجيل وسرد للشَّطحات العفوية ، بل هي تجربة جماليَّة سيكلوجيَّة ، تحرك داخل الإنسان أنبل الدَّوافع وأسمى الإحساسات .

ما بعد الحداثيَّة

Postmodernism

لم تشهد النظريات الأدبية مُصطلحًا مراوغًا بل وهلاميًا مثل مصطلح « ما بعد الحداثية » . والظاهرة العجيبة أنه كلما زادت الدِّراسات والتحليلات والتفسيرات له ، ازداد غموضًا وتشبُّعًا عبر مناقشات وجدليات مختلفة ومُسهبة ، وتجاوزًا للحدود ما بين فروع المعرفة المختلفة ، وإقبالاً من النُّقاد والباحثين للاستشهاد به ، واستخدامه للتعبير عن طوفان من الأشياء والتوجُّهات والتيارات المفاجئة المتنافرة ، وذلك على حدٍّ قول الناقد ديك هيبدايج في كتابه الصادر عام ١٩٨٨ بعنوان « الاختباء في الضوء : عن الصور والأشياء » .

ومن المفاهيم السائدة عن ما بعد الحداثيَّة أنها نظريَّة أو حركة يمكن أن تستوعب أي شيء وكل شيء . وقد استخدم الناقد الفرنسي جان فرانسوا ليوتار هذا المفهوم في هجومه على مفهوم آخر مختلف لما بعد الحداثيَّة التي شهدت في إطارها صراعات ومواجهات وتناقضات بين مختلف المفاهيم . بل إن هيبدايج يقول إن ما بعد الحُداثيَّة ثارت ضد كل المفاهيم والنظريات السابقة ، وعندما سئمت من الهجوم على ما ترفضه ، شرعت في مهاجمة نفسها بنفسها . وكان الناقد الأمريكي الكبير إيهاب حسن المصري الأصل ، قد أوضح في مقال له عام ١٩٨٠ بعنوان « قضية ما بعد الحداثية » بأن زمن ما بعد الحُداثيَّة هو زمن استحالة التَّحديد . وبذلك يكون إيهاب حسن قد سبق

هيبدايج وليوتار في التسليم بالعناصر المراوغة في نظرية ما بعد الحداثية التي يصل بها التطرُّف إلى رفض أن تكون نظرية على الإطلاق . يكفي أنها ترفض سيطرة الصُّور الواضحة بأي شكل من الأشكال ، وكأن الفكر الإنساني قد وجد ضالته في الغموض والتَّعمية .

ومن الواضح أن « ما بعد الحداثية » خرجت من رحم الحرب العالمية الثانية ، لتشب عن الطَّوق وتبلغ عنفوانها في أوائل ثمانينيات القرن العشرين . وكانت فرنسا بمثابة رأس الحربة أو جرس الإنذار بانهيار معظم البنيات الحداثية التي شيدها الفكر الإنساني عبر ما لا يقل عن ثلاثة قرون . فقد خرجت فرنسا ومعها دول أوربية أخرى من الحرب العالمية الثانية وهي في وضع اقتصادي واجتماعي وسياسي سيئ نتيجة للهزائم العسكرية التي لحقت بها على يد ألمانيا النازية ، وانتهت الحرب بهزيمة ألمانيا وانهيار حليفتها إيطاليا ، بحيث عمَّ الخراب والدَّمار والضياع أوربا كلها ، ومعها أجزاء عديدة من العالم . وفقد كثير من مُفكِّري أوربا قدرتهم على استيعاب الموقف المأسوي ، وعلى إدراكهم للدور الحقيقي الذي يمكن أن يقوموا به للتأثير في الرأي العام العالمي . وساعد على تراجع المد الفكري ، بدايات التقدم التكنولوجي الهائل الذي تمخَّضت عنه الحرب العالمية الثانية ، وما ارتبط بذلك من إدراك لأهمِّية دور رجال العلم ورجال العمل بعد أن اتضح عجز رجال الفكر عن التَّأثير في مجريات الأمور .

أحس الشَّباب بوجه خاص بالضياع بعد أن تراجع عن الساحة المفكرون المؤثرون الذين ينيرون العقول التي تسترشد بفلسفاتهم ونظرياتهم بل وآرائهم اللحظية في المواقف المتتابعة سواء المحلية أو العالمية . فقد انحسرت الوجودية التي كانت تنادي بأهمِّية الحرية في مجال الاختيار الشخصي ، مثلما تراجعت الظاهرية (الفونومنولوجية) التي كانت ترى إمكان الوصول إلى الفهم

الخالص الموضوعي والمحايد من خلال الإدراك الفردي ، في حين وقعت الماركسية أسيرة الماركسيين العقائديين الذين كانوا يقصرون معظم نشاطهم على التَّنظير للأحزاب الشيوعية ، مما أثار الكثير من الشَّك والحذر لدرجة أن الشَّباب اعتبروهم من كبار موظَّفي الدولة . بل اكتشف الشباب أن الوجودية مثلاً ، أدت بهم من الناحية الأخلاقية إلى طريق مسدود نتيجة لدعواها أن الإنسان هو الذي يصنع نفسه بأفعاله التي تصدر عنه بمحض حريته واختياره ، وأنَّه هو الذي يتحمَّل مسئولية تلك الأفعال دون أن يكون هناك معيار أخلاقي موضوعي ثابت للسُّلوك .

وقد أدَّت كل هذه التَّداعيات إلى اندلاع اضطرابات عام ١٩٦٨ في فرنسا ، والتي امتدت إلى الشَّباب في أجزاء كثيرة من العالم ، مما يدلُّ على أن روح العصر كانت متأهِّبة لهذه الانقلابات الفكرية التي جسَّدت حيرة الشباب إزاء عدم وجود نظريَّة فكريَّة متبلورة ومتماسكة يهتدون بها في نشاطهم السياسي ورغبتهم في فهم الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية ، المحليَّة والدولية ، والتي عبرت عن نفسها بالمظاهرات والتمرُّدات وأعمال الشَّغب والثورة ضد كل أشكال السلطة ، بما في ذلك سلطة الآباء وسلطة الأساتذة وأسلوب التَّدريس وأنواع المواد العلميَّة التي تقدم في الجامعات . وانتشرت بين الشباب فكرة أن العودة إلى التاريخ واستلهام مثله ونماذجه ومواقفه البطولية ، ليست سوى أكذوبة كبرى ووهم لا معنى له . فهذا التاريخ سلسلة متَّصلة من الإحباط ، واليأس ، وخيبة الأمل ، والظُّلم ، والقهر ، وانتهاك كل الشعارات والقيم التي يتشدق بها من يدعون أنهم يصنعون التاريخ . إن تأويلات التاريخ لا حصر لها ، وكلٌّ يفسره على هواه .

ترتب على هذه الأحداث ظهور اتجاهات ونظريات جديدة مثل ما بعد البنيوية ، وما بعد الكولونياليَّة ، وما بعد الصناعيَّة ، والنسويَّة ، والتفكيكيَّة ،

والأنثروبولوجيَّة ، والعبثيَّة ، والمينيماليَّة ، وغيرها من النظريات التي ساهمت بطريقة أو بأخرى في ظهور ما بعد الحداثية التي أثارت من الحيرة والبلبلة أضعاف ما استطاعت أن تحققه من التنوير واليقين ، هذا إذا كانت قد حققت أي نوع من التنوير أو اليقين . كما بدأت تطفو على السطح اهتمامات بأعمال وكتابات معينة تمثَّلت في إعادة النظر في أعمال فرويد ونظريته في الجنس ، وإعادة قراءة ماركس وداروين وبرغسون ونيتشه ، والاهتمام بظواهر الحياة اليوميَّة والشَّعبية ، والمظاهر التي قد تبدو تافهة وسطحيَّة ، والتي لم تكن تحظى بعناية المفكرين من الأجيال السابقة ، الذين كانوا يترفعون عن دراستها ؛ لأنها تخرج عن نطاق الثقافة الرفيعة .

وكان من أهم المفكِّرين الجدد الذين استجابوا لأحداث ١٩٦٨ ، عالم الاجتماع الفرنسي جان بودريلار الذي أصبح علمًا من أعلام ما بعد الحداثية . لكن دوره كان مثيرًا للحيرة والبلبلة لأنَّه - مثل مُعظم مفكري ومُنظري ما بعد الحداثية - يتميز بصعوبة كتاباته ، بحيث يكاد يستحيل على الكثيرين تتبع أفكاره لعدم وضوح أسلوبه ، والانتقال السَّريع الفجائي من موضوع لآخر بدون ترتيب وسياق مُتَّسق في كثير من الأحايين . ولعل حجته في هذا أنه يسعى لنقد كل ما هو تقليدي ومألوف ، كما أن تحليلاته تقع على الحدود المُشتركة بين النَّظريَّة الاجتماعيَّة والنَّظرية الثقافيَّة والنظرية الأدبيَّة .

والمفترض في أصحاب أية نظريَّة ، سواء أ كانت أدبية أو غير ذلك ، أن يسعوا لتفسيرها وبلورتها وتقنينها بل وتبسيطها للجمهور ، مهما كانت غامضة أو معقَّدة أو متشعِّبة أو مراوغة حتى تصبح جزءًا عضويًا من تراث الفكر الإنساني . أما أنصار ما بعد الحداثية فيفعلون النقيض من ذلك تمامًا ، وكأنَّهم يريدون أن يثبتوا أنهم أبناء بررة للنَّظريَّة ؛ ولذلك فإن كتاباتهم تتميز بنفس غموضها وتعقيدها وتشعبها ومراوغتها . والنتيجة أن كثيرين يتكلمون

عن ما بعد الحداثية ، لكن قليلين جداً هم من يسعون لفهمها ، ولا نقول إنهم فهموها بالفعل . وكتابات بودريلار دليل واضح على ذلك . وخاصّة أن النتيجة العملية والنهائية لتحليلاته تؤكد بأسلوب مراوغ أيضًا أن ما يسمى بما بعد الحداثية لا يرقى إلى مستوى النَّظرية ، وأنه مُجرد فَوْرة ربما أدَّت إلى نظريَّة أو نظريات بالفعل ، أو ربما انتهت إلى غير رجعة .

إن العالم الذي يحاول بودريلار أن يصفه في أعماله ، عالم من الوهم أو الخيال ، كما أن كتاباته أقرب في أسلوبها إلى الشِّعر منها إلى الكتابة الفلسفية أو السوسيولوجية أو العلميَّة بصفة عامَّة . فهو يميل إلى التلاعب بالألفاظ واستخدام التَّشبيهات المستمدَّة في أحايين كثيرة من الفلك ، مما يجبر القارئ على الاهتمام بالتراكيب اللغوية المصطنعة بدلاً من التركيز على الأفكار . فمثلاً يقول « إننا نترك الحقيقة وراءنا وندخل إلى الحقيقة المتضخِّمة أو الحقيقة المفرطة التي تجعلنا نختبئ من الوهم الذي نخاف منه » . ولم يكلف خاطره ليشرح لنا ما هي هذه الحقيقة المتضخِّمة أو المفرطة ، وكأنها بدهية مفروغ منها مثل جاذبية نيوتن أو نسبيَّة آينشتاين . ولا يقل كثير من عباراته عن ذلك غموضًا ومراوغة ، كما هو الحال حين يتكلم مثلاً عن « وهم الصدق » الذي يحل محل الحقيقة والواقع ، وأننا نعيش في وَهْم راديكالي لا ندرك فيه كينونة الأشياء إلا من خلال ما تبدو عليه ، وأن الوهم هو التجربة المباشرة التي يحصل عليها الإنسان من خلال الحواس الخمس ، أي أنها تجربة ذاتيَّة خاضعة لكل الشوائب والرَّواسب التي لا تنفصل عن المشاعر ، وبالتالي تخلو من الموضوعية والحيادية والعقلانيَّة ، فهل أتى بودريلار بجديد أو حديث في هذا الشأن وهو الذي يدعي أنه ما بعد حديث ؟ أي أنه يصبح مفهومًا عندما يكون تقليديًا ، وأبعد ما يكون عن الفهم عندما يصبح حداثيًا !

وبالنسبة لبعض المفكِّرين الفرنسيين الآخرين – وفي مقدمتهم جاك لاكان –

فإن بودريلار كان مركز جذب لمجموعة متزايدة من الأتباع والمريدين الذين يدعون أو يتظاهرون بفهم أفكاره للتّدليل على ارتفاع وعمق ثقافتهم الخاصة ، مع أن في ذلك التّظاهر كثيرًا من الزّيف . وعلى أية حال ، فإن تعرية التّظاهر والادعاء والزّيف تحتل مكانًا محوريًا في فكر جان بودريلار بصفة خاصّة ومفكّري ما بعد الحداثة بصفة عامّة ، برغم أن أفكارهم وتوجهاتهم حملت في طياتها الكثير من هذه السّلبيات .

لكن كان هناك من المثقّفين والمفكّرين الأصلاء من رفض هذا الادعاء والزّيف والاستهانة بعقول الآخرين ، وعمل على تعريته حتى لا يدخل الخداع بالثّقافة والفكر والأدب في طرق مسدودة ومتاهات جانبيّة وحلقات مفرغة . في مقدمة هؤلاء المفكرين والكتاب كان آلان سوكال وجان بريكمونت اللّذان أصدرا في فرنسا كتابهما « المحتالون بالثقافة » في أكتوبر عام ١٩٩٧ ، ثم بالإنجليزية من ترجمتهما عام ١٩٩٨ . وربما كان هذا الكتاب من أهم الكتب الثقافيّة والنّقدية والتحليلية التي صدرت في الرُّبع الأخير من القرن العشرين ؛ وذلك لأسباب عدة ، أولها : أنه يتناول موضوعًا كانت له ، وما زالت ، شهرة وغلبة ثقافية وأدبية وفنية ونقدية طوال هذه الفترة ، وهو موضوع ما بعد الحداثة ، وذلك بنظرة نقدية علمية موضوعية ، وثانيها : أن المؤلفين من كبار أساتذة الرياضيات والفيزياء في أكبر الجامعات الأوربية ، وثالثها : أن العاصفة التي أثارها في الدّوائر الثقافية منذ صدوره ، ما زالت قائمة لم تهدأ بعد . فقد كتبت حوله مئات المقالات في الصُّحف والمجلات ، وآلاف التعليقات على شبكة الإنترنت مؤيدة أو معارضة ، مُدافعة أو مهاجمة للمؤلفين مما يدلُّ على أنهما أحدثا زلزالاً هدد أعمدة ما بعد الحداثة بالسُّقوط والدمار .

بدأت فكرة الكتاب بخدعة ؛ إذ يقول المؤلفان : « لعدّة سنوات ونحن

نُراقب بدهشة وحزن صعود اتجاهات ثقافية في بعض الدّوائر الفرنسيَّة والأمريكيَّة الأكاديمية ، خاصة في أقسام الدراسات الإنسانية والعلوم الاجتماعية التي تبنت نظرية ما بعد الحداثية ، وهو اتجاه رافض بشكل أو بآخر التُّراث العقلاني لعصر التَّنوير ، عن طريق بحوث نظرية ليس لها صلة بالعمل التجريبي ، وبمعرفة ثقافيَّة نسبية تعتبر العلم لا شيء أكثر من رواية أو أسطورة أو بنية اجتماعية وسط أشياء أخرى كثيرة . »

وعلى سبيل الكشف عن الوجه المزيف وتمزيق أقنعته ، كتب آلان سوكال مقالاً في مجلة « النص الاجتماعي » الأمريكية عام ١٩٩٦ ، بعنوان « تجاوز الحدود : نحو تأويلات تحولية للثقل النوعي للكم » ، وهو مقال عبارة عن محاكاة تهكمية وساخرة لما يُسمى بما بعد الحداثية ، حشاه باقتباسات مُكثَّفة ، واستشهادات متقعِّرة ، ومقتطفات موثقة مأخوذة عن مؤلَّفات مجموعة من المفكِّرين البارزين الفرنسيين والأمريكيين . ولم يفطن المسئولون عن المجلَّة إلى هذه الخدعة ، ونشروا المقال باعتباره تنويعةً جديدةً من تنويعات ما بعد الحداثية المتعدِّدة . وفي هذا يقول المؤلفان : « حين أطلعنا عددًا من الأصدقاء العلماء وغير العلماء على الملف الذي يحتوي على هذه المقتطفات ، بدأنا نقتنع بأنَّه يستحقُّ النَّشر لجمهور أكبر . فكان هذا الكتاب الذي نشرح فيه بمصطلحات غير فنية ، لماذا كانت هذه المقتطفات عبثية ولا تعني شيئًا ، كما أردنا أن نناقش الظروف الثقافيَّة التي مكَّنت مثل هذه البحوث من تحقيق شهرة كبيرة ، وظلَّت حتى الآن دون أن يكشفها أو يفضحها أحد . »

لقد أراد المؤلِّفان ببساطة أن يوضحا أن مفكرين ونقادًا ومُثقفين مشهورين من فلاسفة ما بعد الحداثيَّة ، يستخدمون في كتاباتهم ، وبشكل مُتكرِّر ، المفاهيم والمصطلحات العلميَّة بطريقة خاطئة بل وجاهلة : إما باستخدام أفكار علميَّة خارجة عن السياق تمامًا ودون أي تبرير ، أو أنهم يلقون باللغة

الاصطلاحيَّة العلميَّة أمام القراء - غير العلماء بالطبع - دون اعتبار للمقام أو حتى المعنى الذي يريدونه ، مما يجعل كتاباتهم بلا معنى أو تحمِل مفاهيم خاطئة ، وإن كان القراء البُسطاء يظنون أنها قمة التعقيد العلمي الذي لا قبل لهم به !

وينبه المؤلِّفان إلى أنهما ليسا ضد استخدام مصطلحات أحد العلوم في ميدان علم آخر ، لكنهما ضد الاستقراء غير المنهجي لهذه المُصطلحات . يقولان في تساؤل بليغ : « هل يمكننا أن نرفض مثلاً أن تكون لنظريَّة جوديل أو نظريَّة النِّسبيَّة علاقة مباشرة بدراسة المجتمع ؟ أو أن نستخدم ‹‹ مُسلَّمة الاختيار ›› لدراسة الشِّعر ؟ أو يكون لعلم التوبولوجيا (فرع من الرياضيات يبحث في الخصائص الهندسيَّة للأشكال) علاقة بالنَّفس الإنسانيَّة ؟ لكن للأسف ، الأمر ليس كذلك عند فلاسفة ما بعد الحداثية . »

يتناول الكتاب بالنِّقاش والتَّحليل ما جاء في مؤلفات أنصار ما بعد الحداثية من سوء استخدام للمفاهيم العلميَّة ، وعدم الفهم الذي يعتور بحوثهم ، ولغتهم الغامضة عمدًا ، وفكرهم المشوش ، مع تأكيد أن الاقتباسات التي وردت في الكتاب هي قمة جبل الجليد فقط ، وذلك من خلال تخصيص فصل لكل علم منهم : جاك لاكان ، وجوليا كريستيڤا ، وأريجاري ، وبرونو لاتور ، وجان بودريلار ، وجايلز ديلوز ، وجوتاري ، وبول ڤيريليو ، مع مقتطفات مطولة تصل إلى صفحات أحيانًا حتى لا يقال إنهما يستقطبان جملة من سياق أو فقرة من كتاب ، ثم تحليل هذه المقتطفات ، والإثبات بالدَّليل العلمي أنها خالية من المعنى أو مغلوطة .

ويوضح المؤلِّفان اللَّذان جعلا العنوان الفرعي لكتابهما « سوء استخدام فلاسفة ما بعد الحداثيَّة للعلم » ، أنهما يعنيان بسوء الاستخدام أحد المعاني والتوجُّهات التالية :

١- الاعتماد بشكل مطوّل ومسهب على النَّظريات العلمية التي لا يعرف الكاتب عنها شيئًا أو على أحسن الفروض يفهمها بصورة ضبابية ، مع استخدام المصطلحات العلميّة دون تمكُّن مما تعنيه هذه المصطلحات بالفعل .

٢- استخدام مفاهيم مستمدَّة من العلوم الطَّبيعية ، وتطبيقها على العلوم الإنسانيَّة والاجتماعيَّة دون أي مبرر تجريبي لهذا الاستخدام ، وربما كان لمجرَّد استعراض العضلات العلميَّة المزيَّفة ؛ ذلك أن عالم البيولوجيا - مثلاً - إذا استخدم في بحثه أفكارًا مستمدَّة من التوبولوجيا الرياضية أو التباين الهندسي ، فإنه يقدم التَّبرير أو الشَّرح اللازم لمثل هذا الاستخدام . لكن فلاسفة ما بعد الحداثية يرون أنفسهم أكبر من أن يقدموا مثل هذا التَّبرير ، وعلى الآخرين أن يحاولوا فهم نظريتهم ، وإذا عجزوا عن هذا الفهم فهذه مشكلتهم هم وحدهم . فمثلاً يرى جاك لاكان أن بنية موضوع العصاب هي نفسها بنية النُّتوء المستدير ! في حين ترى جوليا كريستيڤا أن اللُّغة الشِّعرية يمكن قياسها بمصطلحات نظرية الكم . كما يرى بودريلار أن الحرب الحديثة تدور في فضاء غير إقليدي (نسبة لإقليدس) ، وغير ذلك من فتاوى ما بعد الحداثية التي تفرض على القراء دون شرح أو تفسير .

٣- عرض أفكار ومعارف سطحيَّة بعد تغليفها بمصطلحات فنية وعلمية في السِّياق دون أن تكون لها علاقة بالموضوع على الإطلاق ، وذلك بهدف التَّأثير في القارئ وإبهاره حتى في حالة عجزه عن الفهم ، وأيضًا تخويف غير المتخصِّص في العلوم ومصادرة أي اعتراض مبدئي منه . والأدهى من ذلك أن بعض الأكاديميين والنقاد والمعلقين في وسائل الإعلام قد وقعوا في هذا الفخ ، لدرجة أن رولان بارت نفسه قال إنه تأثر بشدَّة بدقة جوليا كريستيڤا في قضايا التَّقنين اللُّغوي والأدبي ، كما أعلنت صحيفة « لوموند » عن إعجابها الشَّديد باستقراء پول ڤيريليو المعلوماتي !

٤- استخدام عبارات وجمل هي في حقيقتها بلا معنى ، بل إن بعض فلاسفة ما بعد الحداثيّة لم يتحرجوا من أن يعلنوا أن المعنى الحقيقي لا يكمن إلا في اللامعنى ! وكانوا يجدون نشوة حقيقيّة باستعراض كلمات مرصوصة وراء بعضها البعض دون أيّة رابطة بينها ولا معنى متبلور . وربما كان الاختلاف أو التّناقض هو العلاقة الوحيدة فيما بينها .

وبالإضافة إلى هذه التّعرية الحاسمة لألاعيب ما بعد الحداثيّة وحيلها ، حلل ألان سوكال وجان بريكمونت في كتابهما « المحتالون بالثقافة » ، التشوُّش الفلسفي والعلمي الذي يقوم عليه فكر ما بعد الحداثية ، وقدما نقدًا علميّا لمشكلة النسبيّة المعرفية عند هؤلاء الفلاسفة ؛ لأن سلسلة من أفكارهم المشتقةً من تاريخ وفلسفة العلم لا تملك التضمين الجذري الذي يعزى إليها غالبًا . إنهم يتحدثون بثقة تفوق بكثير كفاءتهم العلميّة . فمثلاً يتباهى لاكان بأنه يستخدم أحدث وسائل التطور في التوبولوجيا ! ويتفاخر لاتور بأن آينشتاين من الممكن أن يتعلّم منه . إنهم يتخيّلون أن في إمكانهم استغلال المكانة الرّفيعة العالية للعلوم الطّبيعية ، لإمداد منهجهم بقناع من الصّرامة العلميّة والمنهجيّة الفكريّة ، وهم مقتنعون أن أحدًا لن يلاحظ ما يفعلونه ، أو يفضح ممارساتهم .

وقد يتساءل البعض : هل إساءة استخدام المفاهيم والمصطلحات عند هؤلاء المفكّرين ناتجة عن احتيال مقصود أو خداع نفسي غير مقصود أو هما معًا ؟ إن الإجابة عن هذا السؤال ليست مهمة في رأي مؤلّفي الكتاب ؛ إذ إن هدفهما هو إثارة موقف نقدي ليس تجاه أفراد بعينهم ، بل تجاه تيار فكري في أوربا وأمريكا ساهم وشجّع هذا النّوع من البحوث . ولن يستطيع أحد اتهام المؤلّفين بالعجز عن فهم النّصوص التي تناولاها ، خاصّة أن الأمر لا يتعلق بسفسطة فلسفيّة بل بمفاهيم ومصطلحات رياضيّة وفيزيائيّة مُحدَّدة المعنى ،

وهما عالمان متخصصان في هذا المجال . بل إنهما يتمسكان بتواضع العلماء حين ينبهان إلى أن نقدهما لا يتناول الأخطاء التي لا حصر لها ، بل يركز على غياب العلاقة الواضحة للمصطلح العلمي بالموضوع المفروض أن يبحثه . وقد يقول أنصار ما بعد الحداثية إن هذه المصطلحات تستخدم كتشبيه أو كرمز ، لكن رد المؤلفين رد مُفحم على هذا الزَّعم إذ يقولان : « إننا لسنا هنا في مجال كتابة قصيدة حتى يجوز للشاعر ما لايجوز لغيره . »

ومن الأمثلة التي دلَّل بها المؤلِّفان على هذه المزاعم ، مقولة لجاك لاكان وأخرى لجوليا كريستيڤا . يقول لاكان : « في هذا الفضاء من اللذة ، هناك شيء ما يحد ويغلق ويشكل مقامًا ما ، وعند التحدث عنه ، فإننا ننشئ نوعًا من التوبولوجيا » . ويحلل سوكال هذه المقولة التي لا تزيد على جملة واحدة بقوله إن لاكان يستخدم أربعة مصطلحات فنية وعلميَّة من الرياضة التحليلية « فضاء ، يحد ، يغلق ، توبولوجيا » لكن دون أن يلتفت لأي اعتبار لمعناها ، ولذلك فالجملة غير مفهومة من وجهة النظر الرياضيَّة . والأدهى من ذلك أن لاكان لا يشرح للقارئ علاقة هذه المفاهيم الرياضية بالتحليل النفسي . وحتى لو كان مفهوم « اللذة » واضحًا وله معنى مُحدَّد ، فلم يقدم لاكان سببًا في كون هذه « اللذة » فضاء بالمعنى العلمي لهذه الكلمة في التوبولوجيا .

أما جوليا كريستيڤا فتقول : إن انسجام مسلمة الاختيار وفرضية التعميم الكمي المتَّصلة مع مُسلَّمة النظرية القاعديَّة تضعنا في مستوى الاستدلال المنطقي عن النَّظرية ، وهكذا فإنه في النظرية الشارحة (وكذلك في حالة الاستدلال السيميوطيقي) نصل إلى اكتمال الفكرة كما قال بها جوديل . وهو الادعاء الذي يرفضه سوكال وبريكمونت ؛ لأن جوليا كريستيڤا تحاول أن تؤثر في القارئ بلغة اصطلاحية فنية علميَّة ، وتستشهد بنظريَّة رياضيَّة منطقيَّة شارحة ، دون أن توضح للقارئ محتوى هذه النَّظرية التي لا تبدو في

جوهرها على علاقة من أي نوع بعلم اللُّغة . فمن الصَّعب تخيل أن فرضية الكم التي تخص أوضاعًا مطلقة لا يمكن عدها ، أن يكون لها استخدام أو تطبيق على علم اللغة ؛ إذ إن كل لغة ، من الإنجليزية إلى الصينية ، ألفباء محددة ، وكتب مكونة من تتابع محدد للحروف ، ومهما كانت مطلقة الطول فهي في النهاية تقع تحت بند المعدود ، ومن هنا ليس لما قالته جوليا كريستيڤا أي معنى في رأي سوكال وبريكمونت .

ولا يقتصر الهجوم على ما بعد الحداثية من خارجها كما فعل آلان سوكال وجان بريكمونت في كتابهما « المحتالون بالثقافة » ، بل امتدَّ الهجوم من بعض أنصارها الذين قاموا بتعريتها من الداخل حتى لا يجرفهم التيار الجامح الذي سرى في الأدب والفن والنقد والعمارة واللُّغة والثقافة والاجتماع والسياسة والاقتصاد والنَّفس ، دون أن يدرك أحد أبعاد المتاهات الجانبيَّة والدَّوائر المفرغة التي تدفقت فيها أمواج هذا التيار ورياحه التي تصل إلى حد الأعاصير برغم أنَّها من فعل الإنسان ، فمثلاً يعلق ديك هيبدايج على ما بعد الحداثية فيصف ما بعد الحديث بأنه الحداثية الخالية من الأحلام والآمال التي مكَّنت البشر من احتمال الحداثيَّة . ويضيف قائلاً : « إن ما بعد الحداثية هو حالة من فقدان المركزيَّة ، ومن التشعُّب ، نساق فيها من مكان إلى مكان عبر سلسلة مُتصلة من السُّطوح العاكسة كالمرايا المتقابلة ، تجتذبنا صرخة الدال المجنون » . ثم يصف هيبدايج ما بعد الحداثيَّة بصراحة ، بأنها التَّلفيق ، والمعارضة بمعنى محاكاة الأشكال السابقة ومزجها ، والمجاز أو الرَّمز ، والفراغ المفرط في العمارة الجديدة ، وهو المفهوم الذي تردد أيضًا في كتابات فريدريك جيمسون .

ويحاول البعض الآخر من أنصار ما بعد الحداثيَّة ، إضفاء بعض المنطق والمصداقية بل والعراقة عليها . فيقول مايكل كوهلر في دراسة له بعنوان « ما بعد الحداثية » عام ١٩٧٦ ، إن الناقد الإسباني فيدريكو دي أونيس كتب

مقدمة عام ١٩٣٤ لديوان « الشّعر الإسباني والشعر الأمريكي / الإسباني » ، أرخ فيها لما بعد الحداثية بعام ١٩٠٥ ، حين ثار الشعراء ضد مبالغات الحداثة الشعرية ، ووجدوا فيما بعد الحداثية تكبيلاً لمبالغات الحداثية التي أدت أحيانًا إلى أعمال مغرقة في القبح ، وتوسعًا في البحث عن الابتكار الشّعري والحرية الشّعريَّة .

وبالإضافة إلى استخدام دي أونيس لمصطلح « ما بعد الحداثيَّة » لوصف أشعار إسبانية أو من أمريكا اللاتينية ، فإن دادلي فيتس وهو شاعر وناشر للأعمال الأدبية ، استخدم المصطلح ذاته في كتاب « أنثروبولوجية الشعر المعاصر في أمريكا اللاتينية » ١٩٤٢ عندما قال عن الشاعر المكسيكي إنريك جونزاليس مارتينيز : « إنه مسئول أكثر من أية قوة أخرى منفردة عن التمرد على البيان الزاخر بالمحسنات اللفظيَّة والبديعيَّة عند مدرسة روبين داريو . فالشُّعراء يستمدون قدرًا كبيرًا من الإلهام من أعماله التجريدية القويَّة ، الواضحة . وليس من قبيل المبالغة أن نقول إن ‹‹ أغنية البجعة ›› لمارتينيز التي تتصدَّر هذا الديوان الشعري ، هي بمثابة إعلان مبادئ ما بعد الحداثية ، وبالتالي فهي تعدُّ من أهم معالم الأدب العالمي . »

ويرى فيتس أن التيار الذي أحدثه مارتينيز والذي سجل به ريادته في شعر ما بعد الحداثيَّة ، استطاع أن يتصدى لاتجاه داريو الذي توفي عام ١٩١٦ ، ويتجاوز به كل حدود الحداثية التقليدية التي تمثلت في مدرسة داريو . يقول فيتس عن قصيدة « أغنية البجعة » لمارتينيز : « إن الشّعر الجديد أصلب وأكثر عقلانية . فالرمز فيه هو ‹‹ البومة ›› في مقابل البجعة الرَّشيقة والغامضة المحتضرة إلى حدٍّ ما ، التي عشقها داريو وأسلافه من الرمزيين الفرنسيين . ونجد موضوعات وإيقاعات وطنية أصلية - هندية أو أفريقية من جزر الأنتيل أو أغاني رعاة البقر في أمريكا الجنوبية - تضفي حيوية على هذا الشّعر ،

وتحوله إلى شعر أمريكي عجيب ينتمي تمامًا لزماننا . لم يفقد مطلقًا النغمات العميقة المستمدَّة من جذوره الأوربية ، لكنه يخاطب القارئ بصوت فريد متميِّز . لقد عاد الشِّعر إلى الناس بعد غياب طويل . »

ويمكن القول بأن ما بعد الحداثيَّة عند كل من دي أونيس وفيتس ، تشترك في غياب الانفعاليَّة والزخارف اللفظيَّة وغير ذلك من السمات التي سيطرت على أدب الحداثية في أواخر القرن التاسع عشر ، وبالتالي يمكن تحديد بدايات ما بعد الحداثيَّة بمطلع القرن العشرين . ومع ذلك يقول كوهلر إن السِّمة المبدئيَّة أو الأساسيَّة لما بعد الحداثيَّة ، لم تبدأ في التَّشكل إلا في سبعينيات القرن العشرين ، برغم أن تحديدها لا يزال عسيرًا حتى الآن ؛ ذلك أن ملامحها المبدئية التي يمكن تلمسها ، تتمثَّل في حركة ريادية جديدة على أساس المبادئ الداديَّة والسيرياليَّة التي غدت مستهلكة في ستينيات القرن العشرين .

وكان جاك دريدا نفسه يحترس من استخدام مصطلح « ما بعد الحداثيَّة » ، وإن كان يستمد مفهومه من النظرية التفكيكية ، أو ما يتعلق بها لهدفين اثنين : إما تكوين فكرة عن ما بعد الحداثية بصفتها انفصالاً عن الأعمال والقواعد المنتمية لتيار الحداثة السابقة كما في كتابات إيهاب حسن وجان فرانسوا ليوتار ، وإما لنقد أشكال أخرى لما بعد الحداثية بأعمالها وقواعدها ، كما في كتابات ليوتار وفريدريك جيمسون على سبيل المثال . وعندما يقول إيهاب حسن إن مفهوم ما بعد الحداثيَّة ، والمرتبط ارتباطًا وثيقًا بالتفكيكية ، بدأ ينتشر في شتى أنحاء العالم في سبعينيات القرن العشرين من خلال دراسات ، كانت كتابات إيهاب حسن نفسه في مقدمتها ، وبلغ هذا المفهوم أسماع النقاد مثل جان فرانسوا ليوتار ، فإنه يمكن القول بأن هذا المفهوم استعاد كثيرًا من الأفكار التفكيكية التي صيغت من قبل في فرنسا ولكن في شكل جديد . كما يمكن

القول بأن ليوتار استخدم مصطلح « ما بعد الحداثيّة » بعد إيهاب حسن ، إلا أن المفاهيم التفكيكيّة الموجودة في كتابات إيهاب حسن عن ما بعد الحداثية يمكن أيضًا أن نجدها في أعمال نقاد فرنسيين بدءًا من ديريدا ومرورًا بالكثيرين حتى بودريلار وليوتار . ومن أهم هذه المفاهيم ضرورة التحرُّر من أعمال الحداثية ، أو استحالة تحديد الحقيقة .

ويؤرخ إيهاب حسن لما بعد الحداثية منذ عام ١٩٧١ عندما نشر كتابه « تمزيق جسد أورفيوس : نحو نظرية لما بعد الحداثيّة » ، ومقاله : « بيبلوجرافيا عملية لأدب ما بعد الحداثية » الذي وصفه تشارلز جنكس - مثلاً - بأنه تسجيل لميلاد ما بعد الحداثية ، وبمثابة شهادة نسب لها ، إلا أن جنكس ينتقد ما يراه « تحيزاً فوضويًا » في صياغة إيهاب حسن لهذا المصطلح ؛ ولذلك يفضل مفهومه الخاص عن ما بعد الحداثية بصفتها مزاوجة بين طرازين مختلفين .

ويعد إيهاب حسن من أئمّة النقاد الذين ركّزوا اهتمامهم على الأعمال الأدبيّة ونقدها من منظور ما بعد الحداثية ، في حين انصرف الآخرون من أمثال جنكس وبودريلار وليوتار ولاكان وغيرهم إلى الاهتمام بمجالات العمارة وعلوم الاجتماع والنَّفس والسياسة والدعاية والإعلام والاتصال والثقافة . . إلخ ، ولم تكن مساهمتهم في مجال الأدب والنَّقد بنفس التركيز والكثافة والريادة التي ميزت إنجازات إيهاب حسن الذي يعدُّ من الرُّواد الموضوعيين الذين يكشفون عن سلبيات ما بعد الحداثية أولاً بأول ، ويدعمون إيجابياتها ويرسِّخونها ، حتى لا تدخل في متاهات قد لا تعود منها . ففي مقال عام ١٩٧١ يتساءل إيهاب حسن : « متى تنتهي الحقبة الحديثة ؟» ، ويضيف أن ثمة تغيرًا قد طرأ على الحداثية يمكن أن نطلق عليه ما بعد الحداثية . ومن خلال مواجهة بين نص يعد نموذجًا كلاسيكيًا للحداثية ، وهو كتاب « حصن أكسيل : دراسة في الأدب الخيالي بين عامي ١٨٧٠ - ١٩٣٠ »

لإدموند ويلسون ، الذي صدر عام ١٩٣١ ، وتناول فيه الموضوعات التالية : الرمزيَّة ، ييتس ، ڤاليري ، إليوت ، بروست ، جويس ، ستاين ، وبين كتاب لإيهاب حسن نفسه نشر بعد ذلك بأربعين عامًا ، ويمثل بديلاً للحداثية أو طليعة لما بعد الحداثية وهو « تمزيق جسد أورفيوس : نحو نظرية لما بعد الحداثية » ، تناول فيه بالنَّقد والتحليل : ساد ، من الباتافيزيقا إلى السيريالية ، هيمنغواي ، كافكا ، من الوجودية إلى اللاأدب ، جينيه ، بيكيت . كما يضيف إيهاب حسن أن اسم غيرترود ستاين ، كان من المفروض أن يظهر في هذه القائمة ؛ لأنها أسهمت في كل من الحداثيّة وما بعد الحداثيّة ، ولكن أهم نص هو بلا شك رواية « يقظة فينيغان » لجيمس جويس .

إن بوادر ما بعد الحداثيَّة عند إيهاب حسن لا تبدأ من حيث تنتهي الحداثة عند ويلسون ، أي في الثلاثينيات ، بل قبل ذلك بعدة عقود ، أي في التسعينيات من القرن التاسع عشر . ومن باب المفارقة أن السِّمة التي ينتقيها إيهاب حسن لتمييز ما بعد الحداثية وهي « استحالة التحديد » ، تجعل من الصعوبة بمكان وضع أيَّة خصائص محددة لما بعد الحداثية والتمييز بينها وبين الحداثية التي يفترض أنها تُثير علامات استفهام حول أعمالها في مواجهة نُقاد ما بعد الحداثيَّة . ومع ذلك كان إيهاب حسن حريصًا على ألا يترك الأمور متميعة على طريقة أنصار ما بعد الحداثيَّة المتطرفين ، بل سعى لإيجاد تحديد مبدئي لما بعد الحداثيَّة ، موضحًا أن من خصائصها الأكثر تحديدًا : المفارقة والمحاكاة التهكميَّة ، التي يمكن القول أيضًا بأنها من خصائص الحداثيَّة التي يمكن إثبات مواكبتها لما بعد الحداثيَّة ، واشتمالها على عناصر عدة منها على سبيل المثال : نظام الحياة في المدينة ، والمذهب التكنولوجي ، والسَّلب الإنساني ، والمذهب البدائي ، والإثارة الجنسيَّة ، والتناقض الأقصى ، والنظرية التجريبيَّة ، وهي العناصر التي رأى إيهاب حسن أنها تتجه أكثر نحو

ما بعد الحداثية .

وعلى الرغم من التشابه بين مفاهيم الحداثيَّة وما بعد الحداثيَّة ، فإن إيهاب حسن يضع سلسلة من التَّقابلات بينهما يمكن تلخيصها فيما يلي :

الحداثية	ما بعد الحداثيَّة
نظام الحياة في المدينة	المدينة في مواجهة القرية الكوكبيَّة مما يؤدي إلى زيادة أو تقليل الدمار والفوضى .
المذهب التكنولوجي	التكنولوجيا خاطفة السُّرعة المستعصية على أي مذهب ، والتي تؤدي إلى أشكال فنية جديدة ، وتشتيت لا نهاية له بواسطة وسائل الإعلام ، والكمبيوتر كبديلٍ للوعي أو كامتداد للوعي .
السلب الإنساني	مناهضة سيطرة النخبة والفاشية والاستبداد ، وتشتيت الأنا ، والحرص على المشاركة بحيث يصبح الفن جمعيًا واختياريًا وفوضويًا في حين تصبح المفارقة بمثابة تداع للمعنى وعبثًا شديدًا ذاتي التدمير . وذلك بالإضافة إلى كوميديا العبث ، والفكاهة السوداء ، والمحاكاة التهكمية غير العاقلة والهزليات الرَّخيصة ، والنَّفي ، والوصول بالتجريد إلى أقصى حد ، والرُّجوع إلى المادية الجديدة التي تحتفي بتوافه الأشياء لدرجة أنها تطلب توقيعات المشاهير على المعلبات الفارغة ، والرواية الخالية من منظومة الخيال والتاريخ ، وكذلك الانتقال من الفن التجريدي إلى الفن البيئي الملموس .
البدائية	تجنب الأسطوري والتوجه نحو الوجودي .
الجنسية	تجاوز الرقابة وتخطي قيودها وحواجزها .
التناقضية	التقابل بين مختلف الثقافات ، وتجاوز التغريب عن الثقافة بأكملها ، والقبول بعدم الترابط وعدم

التجريبيّة	الاستمرار ، وتطور التجريبية الراديكالية في الفن كما في السياسة أو الأخلاق ، والتقابلات بين طرق وميتافيزيقيات غريبة . بنيات مفتوحة ، غير متّصلة أو مُحدَّدة ، ارتجالية أو عفوية مع وجود عنصر التزامن ، والخيال ، والتلاعب ، والفكاهة ، والحدوث ، والمحاكاة التهكميَّة ، وتزايد الإشارة للذات ، وتداخل الوسائط ومزج الأشكال واختلاط المستويات . ونهاية المبدأ الجمالي التقليدي الذي يركِّز على جمال العمل الفني أو تفرده في مواجهة تفسيره .

وينجح إيهاب حسن إلى حد كبير في وضع يده على الجوهر الخفي لما بعد الحداثية ، عندما يوضح أن لفظ ما بعد الحداثية يوحي بفكرة الحداثية التي يهدف إلى تجاوزها والقضاء عليها ، أي أن اللفظ ذاته ينطوي على نقيض خصم له . كما أن لفظ ما بعد الحداثية يدلُّ على التوالي الزَّمني ويوحي بالتأخُّر وربما بالانحطاط . وهنا يتساءل إيهاب حسن : هل هناك تسمية أفضل من عصر ما بعد الحديث ؟ هل نسميه مثلاً العصر الذري ، أم عصر الفضاء أم عصر التليفزيون أم العصر السيميوطيقي أم عصر التَّفكيك ، أم نسميه « عصر استحالة التحديد ؟» فالنقاد لا يجمعون على تعريف واضح لمفهوم ما بعد الحداثية ، ويوضح إيهاب حسن أن البعض يسمي الظاهرة « ما بعد الحداثية » في حين يسميها البعض الآخر « الطليعية » ، ويطلق عليها آخرون لفظ الحداثية . وبصرف النَّظر عن التسميات المختلفة للمفهوم فإنه عرضة للتغيير كغيره من المفاهيم .

ويؤكد إيهاب حسن على أن فترة ما بعينها هي استمرار وانفصال في آن

واحد ؛ ومن ثمَّ فإننا بحاجة إلى أن ننظر إلى ما بعد الحداثية بمنظارين : هما منظارا التشابه والاختلاف ، الوحدة والتمزق ، التبعية والتمرُّد . فكل ذلك لازم إذا راعينا التاريخ ، وأدركنا ما يحدث خلاله من تغيير . أما لفظ « الفترة » بصفة عامة ، فيرى إيهاب حسن أنه ليس بفترة على الإطلاق ، بل هو بنية تمتدُّ في الزمن وتتشعَّب في لحظة معينة فيه . لقد كونا نموذجًا لما بعد الحداثية في أذهاننا ، فرض علينا أنماطًا محددة من الثقافة والخيال ، ثم شرعنا في « إعادة اكتشاف » أوجه الشَّبه بين هذا النموذج من ناحية والعديد من الكتابات واللحظات التاريخية من ناحية أخرى . يقول إيهاب حسن : « لقد أعدنا خلق من سبقونا ، بحيث نرى بعض قدامى الأدباء على أنهم سائرون في تيار ما بعد الحداثية . من أمثلة هؤلاء : بيكيت ، وبورجيز ، ونابوكوف ، وجومبروفيتش ، في حين أن الكتاب الأصغر سنًا مثل ستايرون ، وأبدايك ، وغاردنر ، لا ينطبق عليهم مفهوم ما بعد الحداثية ، مما يؤدي إلى إحدى إشكاليات دراسة ما بعد الحداثية وتتمثَّل في الحيرة التي تصاحب اختيار الأديب الذي تنطبق عليه معايير ما بعد الحداثية ، والأسباب التي تبرِّر مثل هذا الاختيار . بل إن هذه المعايير نفسها تعاني من عدم التحديد ، وبالتالي يصعب تصنيف هذا الكاتب أو ذاك على أنه واحد من كتاب هذا التيار في ضوء تلك المعايير أو المحددات . »

ويؤكد إيهاب حسن على أن تعريف ما بعد الحداثيَّة يتطلب رؤية جدليَّة بحكم أن خصائصها التي يمكن تحديدها تكون في أغلب الأحايين متناقضة ومتعددة . فإذا انتقينا خاصية واحدة كمحدد مطلق لتيار ما بعد الحداثية ، أصبح جميع الكتاب الآخرين في عداد الماضي . أي أنه لا يمكن الاكتفاء بافتراض أن ما بعد الحداثية يعني اللاشكل ، أو الفوضوية أو غياب الإبداع . فكل هذه الخصائص موجودة في ما بعد الحداثية التي تنزع إلى هدم البناء ،

ولكن من خصائصها أيضًا محاولة اكتشاف حساسية أحاديَّة من أجل اجتياز الحدود وسد الثغرات ، ومحاولة التوصُّل إلى هيمنة الخطاب ، أي إلى تربع العقل من جديد على عرش التفكير المعرفي .

ويثير إيهاب حسن تساؤلات حول ما بعد الحداثية كنظرية ؛ ذلك أن مفهوم ما بعد الحداثية ينهض على افتراض وجود نظرية للإبداع أو التغير الثقافي . فما هي هذه النظرية ؟ هل هي نظرية ڤيكوية « نسبة إلى جايوڤاني ڤيكو » ، أم ماركسية ، أم فرويدية ، أم ديريدية (نسبة إلى ديريدا) ، أم سيميوطيقيَّة ، أم رمزيَّة ، أم تلفيقيَّة ؟ أم يجب أن نترك ما بعد الحداثية دون تحديد وترسيخ لتصور واضح في الوقت الراهن على الأقل ؟ وتلك تساؤلات لا يجيب إيهاب حسن عنها لأنه يدرك أن ما بعد الحداثية نفسها - حتى هذه اللحظة - عبارة عن غابة من التساؤلات الشائكة بلا إجابات يمكن أن تبرز وسط هذه الأحراش المعتمة .

ومع ذلك يواصل إيهاب حسن تساؤلاته لعلها تتلمس بعض معالم الطريق : هل تيار ما بعد الحداثيَّة مجرد نزعة أدبية أم أنه ظاهرة ثقافية ، أو ربما تحول في النَّزعة الإنسانية الغربية ؟ فإذا كان الأمر كذلك فكيف تترابط عناصر تلك الظاهرة ، أو كيف تنفصل عن بعضها البعض وسط عناصر سيكولوجيَّة وفلسفيَّة واقتصادية واجتماعية ؟ كيف يمكن فهم ما بعد الحداثية في الأدب دون محاولة تفهم خصائص مجتمع ما بعد الحداثية ؟ خاصة إذا كانت نظريَّة ما بعد الحداثيَّة مجرد اتجاه نحو مذهب الصَّفوة ؟ ومع ذلك واصل إيهاب حسن محاولاته المستميتة والجادة لتقنين نظريَّة لما بعد الحداثيَّة خاصة في مجال مقارنتها بنظرية الحداثية ، برغم إدراكه لقصور التقابلات الثنائية بينهما ؛ ومن هنا كانت القائمة التالية التي يمكن أن تكون دليلاً وسط أحراش ما بعد الحداثية لكل من يحاول أن يفهمها :

الحداثيّة	ما بعد الحداثيّة
رومانسيّة / رمزية	باتافيزيقا / دادية
شكل (متصل / مُغلق)	شكل ضد (منفصل / مفتوح)
غرض	تلاعُب
تصميم	صدفة
بناء هرمي	فوضى
براعة / منطق	إرهاق / صمت
عمل فني / عمل مكتمل	إجراء عملي / أداء / حدوث
بعد فاصل	مُشاركة
خلق / جمع	إبادة / تفكيك
توليف	نقيض
حضور	غياب
مركزية	تشتيت
جنس أدبي / حدود فاصلة	نص / تناصّ
صيغة صرفية	تركيب تعبيري
استعارة	كناية
انتقاء	مزج
جذر / عمق	ساق أرضية / سطح
تأويل / قراءة	ضد التأويل / قراءة مغلوطة
مدلول	دال
موجه للقارئ	موجه للكاتب
القص	اللاقص
الرب الآب	الروح القدس
عرض	رغبة
تناسلي / ذكوري	مُتعدد الأشكال الجنسيَّة / خنثوي
هوس الاضطهاد	فصام
أصل / علة	اختلاف – اختلاف / تغير

ميتا فيزيقا	مفارقة ساخرة
تحديد	استحالة التحديد
المفارق	الذي لا يفارق

ويلاحظ إيهاب حسن أن هذه الخصائص مستمدَّة من عدد كبير من الكتاب والمجالات المختلفة ، بل ويؤكد بها أنها لا تقف بمعزل عن النظريات والتيارات الأدبية الأخرى سواء السابقة أو المعاصرة لها ؛ ذلك أن عدداً لا بأس به من هذه المصطلحات يرتبط بالحداثة ، مثل مصطلحات « الدادية » و « الأداء » و « الحدوث الآني » وحتى « التفكيك » ذاته . ولعل أهم إشكالية في تعريف إيهاب حسن لما بعد الحداثية ، تكمن في إصراره على استحالة تحديدها ، أي أنه يصادر مهمته في محاولة تحديدها ، ومع ذلك يواصل المحاولة لعل وعسى . ففي ختام مقاله : « قضية ما بعد الحداثية » عام ١٩٨٠ ، يقدم خمس أفكار عن مفهوم الأدب واللُّغة والثقافة من منظور ما بعد الحداثيَّة من خلال أطروحات تتسم بدورها بخاصيتي التحديد والتفكيك .

وتبرز الفكرة الأولى سعي تيار ما بعد الحداثية إلى تجاوز الصيغة الإنسانية للحياة الأرضيَّة بصورة عنيفة ، بحيث تتصارع فيها قوى الرعب والمذاهب الشموليَّة ، والتَّفتت والتوحُّد ، والفقر والسلطة . وربما أدى ذلك في نهاية الأمر إلى بداية عهد وحدة لكوكب الأرض ، عهد جديد يتَّحد فيه الواحد مع الكثير ، بحيث يمكن القول بأن إيهاب حسن كان من أوائل الذين أرهص فكرهم بنظرية العولمة التي اجتاحت العالم منذ أوائل الثمانينيات ولا تزال . وهو ما أدى إلى الفكرة الثانية التي يبلورها إيهاب حسن في تدفق تيار ما بعد الحداثية من الاتساع الهائل للوعي من خلال منجزات التكنولوجيا التي أصبحت بمثابة حجر الأساس في المعرفة الروحية منذ أواخر القرن العشرين .

ولذلك أصبح الوعي عبارة عن معلومات ، والتاريخ عبارة عن حدوث ، وهي رؤية متناقضة ظاهريًا .

وتتجلى الفكرة الثالثة في تدفق تيار ما بعد الحداثية مع انتشار اللُّغة كمفهوم إنساني ؛ وفي غلبة الخطاب والعقل . فاللغة بهذا المفهوم ليست مُجرد وسيلة للاتصال . ولذلك توحي ما بعد الحداثية بنمط جديد من التقاء الفن بالمجتمع ، وهو النمط الذي يتبلور في الفكرة الرابعة التي تحاول رصد التمييز بين ما بعد الحداثية في الأدب وما سبقها من الحركات الطليعية مثل المستقبلية والداديَّة والسيرياليَّة وغيرها ، كما يمكن التمييز بينها وبين الحداثية ؛ إذ إن تيار ما بعد الحداثية لا يقبع كالحداثية في برج عاجي ، وليس بوهيميًا جامحًا كالطَّليعية .

أما الفكرة الخامسة والأخيرة فتتمثل في تطلع تيار ما بعد الحداثية إلى الأشكال المفتوحة ، المرحة ، المتفائلة ، الطموح ، الانفصالية ، المتروكة بدون تحديد لتكوين خطاب مؤلف من شظايا ، أو أيديولوجية التصدُّع التي تعمد إلى التحلُّل والفض ، وتستنطق الصمت . وبرغم كل ذلك فإن تيار ما بعد الحداثة ينطوي أيضًا على النَّقيض من هذه المكونات ، بحيث تسود فكرة استحالة التحديد ، والتشرذم ، والتَّشظي ، ونقض الأعمال الأدبية المقننة ، واللاذاتية ، واللاعمق ، واللاتمثيلي ، واللاتقديمي ، والمفارقة ، والتَّهجين ، والاحتفاليَّة ، والأداء، واللامفارقة . ومن الواضح أن كثيرًا من هذه المصطلحات المتناقضة يرجع إلى التَّفكيك أو الحداثة المتأخِّرة . أما مفهوم باختين عن الاحتفاليَّة فقد استمدَّه إيهاب حسن عن وعي من أعمال كثيرة بدءًا من رابيليه (١٤٩٠ - ١٥٥٣) وحتى أعمال كتبت في أوائل القرن العشرين .

وبالإضافة إلى اجتهادات إيهاب حسن ومحاولاته الأكاديمية الجادَّة لضبط

مصطلحي الحداثيَّة وما بعد الحداثية كنظريتين أدبيتين (postmodernism, modernism) ، فإن الناقد والفيلسوف الإيطالي المعاصر جياني ڤاتيمو يرجع إلى أصل الكلمتين والذي يعني الحداثة وما بعد الحداثة (postmodernity, modernity) في كتابه « نهاية الحداثة » ١٩٨٨ . فقد قام بتفسير المصطلح من خلال التعريف اللُّغوي لدلالة المقطع الأول منه (أي « ما بعد » post) ، وهو تعريف يتطلب بدوره تعريف مصطلح « الحداثة » . ويرى ڤاتيمو أن الحداثة هي حالة وتوجه فكري تسيطر عليهما فكرة رئيسيَّة وهي أن تاريخ تطوُّر الفكر الإنساني يمثل عملية استنارة مطردة ، وتقدم متواصل نحو الامتلاك الكامل والمتجدد لأسس الفكر وقواعده ، من خلال التفسير وإعادة التَّفسير . وبهذا المفهوم تتميز الحداثة بخاصية الوعي بضرورة تجاوز تفاسير الماضي ومفاهيمه ، والحرص الدائم على استمرار هذا التجاوز في المستقبل ؛ وذلك لتعميق الإدراك المطَّرد بالبنية التحتيَّة والأساسيَّة والمتجددة التي تنهض عليها الممارسات الإنسانية ، وتمنحها المصداقية والرُّسوخ ، سواء في مجالات العلم أو الأدب أو الفن أو الأخلاق أو الثقافة أو غيرها من المجالات النظرية والعمليَّة .

ويرى ڤاتيمو أن مقطع « ما بعد » يعني التجاوز بالانخلاع من الماضي والانطلاق إلى المستقبل ، لكن « ما بعد الحداثة » حين تسعى إلى تجاوز « الحداثة » فإنها لا تقنع بالتجاوز الذي تقوم به هذه الحداثة ، وإنما تتجاوزه أيضًا ، أي إن مهمتها تعني « تجاوز التجاوز » . إن استخدام مصطلح « ما بعد الحداثة » بمعناه الحرفي للدلالة على تجاوز الحداثة ، إنما يعني ترسيخ مفهوم الحداثة الذي يسعى مصطلح « ما بعد الحداثة » إلى نفيه وتجاوزه ؛ إذ يبدو كامتداد طبيعي له ، مما يطعن في مصداقية التوجُّه ما بعد الحداثي نحو المستقبل ، وفي سعيه الدائب والمتجدد لإعادة اكتشاف أسس الفكر والممارسة . وهي المصداقية التي تعتمد على معارضة تيار « الحداثة » ، وتدحض مشروعه الذي

يسعى إلى إحلال الجديد محل القديم الذي استنفد أغراضه .

من هنا كانت عناصر القلق والتوتُّر والحيرة التي تكتنف مصطلح « ما بعد الحداثة » والتي انتقلت إلى نظريَّة « ما بعد الحداثية » التي حاولت أن تقنن للظاهرة بأسرها . فإذا كانت « ما بعد الحداثة » تعني التشكيك في إيمان الحداثة بوجود أسس شرعيَّة لا يمكن دحض مصداقيتها ، فإنها تجعل من الهجوم على الحداثة غايتها وهدفها النهائي بدلاً من أن تتخذه منطلقًا للسعي الفعلي إلى تجاوزها بحثًا عن الآفاق الجديدة . وبهذا يمكن اعتبار خطاب ما بعد الحداثة وإبداعها الفني مجرد محاولات لتفكيك وكشف ادعاءات « الشرعية » و « المصداقية » التي طرحتها الحداثة . ومع ذلك فإن مصطلح ما بعد الحداثة مفهوم مركَّب ومُتعدد الأوجه ، يتجلى في عدد من الظَّواهر المتنوعة التي يجمع بينها هدف واحد ، هو محاصرة وتخريب فرضيات الحداثة ومنطلقاتها ، وما ينبني عليها من مواقف ونتاج ثقافي .

وبناء على ما سبق فإن تيار ما بعد الحداثة لم يتحرر تمامًا من تيار الحداثة التي لا تزال الأرض التي تقف عليها ما بعد الحداثة ، وتشتبك معها في جدال ونزاع متجددين ، وهي الأرض التي تمكنها أيضًا من الدخول في حوار وجدل مع نفسها . وبالتالي لا يمكن تحديد ملامح ما بعد الحداثيَّة على مستوى النظرية إلا من خلال مواجهتها لمعاني وخصائص الحداثية . فالعمل الحداثي (نسبة إلى الحداثية) هو عمل يسعى واعيًا إلى تحديد هويته بمناهضته للنتاج الفني للماضي القريب - على وجه الخصوص - ويتجاوزه سعيًا إلى تأسيس تقاليده وقواعده الخاصَّة ، واكتشاف شروطه الفنية المتفردة . لكن الناقد الذي يتصدى لإبداعات ما بعد الحداثية يواجه مفارقة ساخرة لا مفر منها ، فهو مطالب بتحديد وتعريف خصائص فن يقوم على رفض كل التَّصنيفات ، ولا يحقق تواجده إلا من خلال كسر التقاليد ومراوغتها . ولما كانت أعمال ما

بعد الحداثية تراوغ محاولات التصنيف والتحديد دومًا ، فإنها تدفع الناقد بدوره إلى تجاوز التصنيفات والحدود الفاصلة بين فروع المعرفة الإنسانية .

وما ينطبق على الإبداع ما بعد الحداثي ينطبق أيضًا على النقد ما بعد الحداثي ، فإذا كانت ما بعد الحداثيَّة ترفض أي أسس نهائية مستقرة للإبداع الأدبي والفني ، فهي ترفض توجُّهات الحداثية لاكتشاف أسس مطلقة للنقد الفني ، كما ترفض اعتبار هذه الأسس هدفًا مستقلا يسعى النشاط النقدي والفني إلى بلوغه وتعريفه . فالحداثية ترى أن العمل الفني يحقق شرعيته بنفسه من خلال شروطه الخاصَّة ، فهو قائم بذاته ، حامل لقيمته وشرعيَّته من داخله ؛ ولذلك كان الناقد يقف على أرض صلبة و راسخة و واضحة من التَّقاليد والقواعد الحداثية . لكن الناقد وجد نفسه في مهب رياح ما بعد الحداثية التي اقتلعته تقريبًا من جذوره ، كما اقتلعت الأديب أو الفنان قبله . فلا يوجد شيء واضح ، متبلور ، ملموس في مكان وزمان محددين على خريطة الإبداع الأدبي والفني ، يستدعي استجابة الناقد له بأدوات تحليلية واضحة وجاهزة ومسبقة . إنه يدخل عالما غامضًا ، متشعبًا ، زاخرًا بالمتاهات ، وعليه أن يفضّ أسراره . ولا يملك في مواجهته سوى أداة التفكيك ، تفكيكه أينما وكيفما وجد . وبالتالي فإن تيار ما بعد الحداثية لا يمكن أن يستقل بذاته نظريًا ؛ لأنه لا يمكن أن ينفصل عن النُّصوص والأحداث والمواقف التي يعمل على تفكيكها . ومن هنا كانت استحالة التحديد التي أكد عليها إيهاب حسن ، أي استحالة اعتبار ما بعد الحداثية نظرية حقيقية ، متبلورة ، أصيلة ، تدور في فلكها نصوص مختلفة وأعمال متنوعة .

وبرغم كل العواصف والأعاصير والفيضانات التي أحدثتها ما بعد الحداثية ، والتي انقسم حولها المفكِّرون والفلاسفة والنقاد والأدباء والفنانون والعلماء إلى متحمسين مؤيدين أو مهاجمين رافضين ، فإن أحدًا لا يستطيع

أن ينكر أنها نجحت في تقليب التُّربة الفكرية والثقافية والفنِّية والأدبيَّة والعلمية والاجتماعية والنفسية والسياسية والاقتصادية ، وإحداث دوامات وصراعات وصدامات ومتاهات ابتلعت قواعد راسخة وتقاليد قديمة . صحيح أنها تركت الجميع في العراء دون أيِّ غطاء من نظرية يرجعون إليها أو أرض صلبة يقفون عليها ، لكن عوامل التّشتت والبلبلة والحيرة لا بد أن تحفز الفكر الإنساني لاكتشاف آفاق جديدة لم يبلغها من قبل . فقد أثبت التاريخ أن غبار المعارك – مهما طالت وتشعبت وتصاعدت – لا بد أن ينقشع في النهاية ، كاشفًا عن أوضاع وقيم جديدة لم يكن في الإمكان إدراكها قبل وقوع هذه المعارك ؛ ولذلك لا خوف ولا قلق من تفاعلات ما بعد الحداثية التي لا تزال جارية . فلتتدفق ما شاء لها التدفُّق ؛ لأن الفكر الإنساني يمتلك قوة تصحيحية تؤكد دائمًا أنه لا يصح إلا الصحيح .

ما بعد الكولونياليَّة

Postcolonialism

إن نظرية « ما بعد الكولونيالية » أو « ما بعد الاستعمار » ، يتم تفسيرها من منظور ضيِّق مرتهن بفترة تاريخية معيَّنة أعقبت زوال الاستعمار ، أو الفترة التي أعقبت الاستقلال السياسي الذي حصلت عليه الدُّول التي كانت واقعة تحت وطأة الاستعمار الأجنبي ، والذي منح أبناءها فرصة التحكُّم في مقدراتها ؛ ذلك أن نظرية « ما بعد الكولونيالية » لا تعني مجرد تسلسل زمني أحادي الاتِّجاه ، أي انتهاء عصر الكولونيالية ليحل محله عصر آخر في أعقابه . وإنما هناك اشتباك جدلي وفكري وثقافي وحضاري ومادي واجتماعي بين الكولونيالية وما بعدها ، يصل إلى توظيف أسلحة الصراع والمناورة والمخاتلة من جانب الاستعمار الذي لم يعد يقتنع بجدوى السيطرة العسكرية والسياسية ، بقدر اعتماده الآن على السَّيطرة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والفكرية والحضاريَّة . ذلك أن تداعيات الاستعمار ورواسبه تعمل على صياغة كل من اللُّغة ، والتعليم ، والدين ، والفكر ، والحساسية الفنية ، والثقافة الشعبيَّة ؛ ولذلك حرصت كل من هيلين غيلبرت وجوان تومكنز في كتابهما « دراما ما بعد الكولونيالية : النظرية والتطبيق والسياسة » ١٩٩٦ ، على أن تتجاوب نظرية « ما بعد الكولونيالية » مع ما هو أكثر من مجرد مرحلة تلت الاستقلال على المستوى الزمني ؛ إذ إن التاريخ بطبيعته سلسلة متداخلة الحلقات وليست متتابعة فحسب .

وكان المفكّر والناقد الأمريكي - الفلسطيني الأصل - إدوارد سعيد ، قد ميز في كتابه « الثقافة والإمبريالية » عام ١٩٩٤ بين الكولونيالية والإمبريالية (الاستعمار) ، فأوضح أن الإمبريالية أو الاستعمار يعني التطبيق ، والنظرية ، والتوجهات الصادرة عن المراكز الحواضرية التي تتحكم في مناطق أخرى نائية ، أما الكولونيالية فهي غالبًا نتيجة مترتِّبة على الإمبريالية ، وتتمثل ماديًا في إقامة المستعمرات أو المستوطنات خلف حدود بعيدة ، وأحيانًا يطلق عليها في العربية مصطلح « الاحتلال » . وعندما تتواجد الإمبريالية جنبًا إلى جنب مع الكولونيالية داخل الحدود المحلية ، مثل أيرلندا داخل الإمبراطورية البريطانيّة ، وفلسطين داخل الدولة الإسرائيليّة ، فإنه يصعب التمييز بين المصطلحين ؛ لأنهما في هذه الحالة ، يصبحان وجهين لعملة واحدة هي السيطرة والسطوة داخليًا وخارجيًا من سلطة طاغية على فئات وشعوب تقاومها بشتى الوسائل . ولذلك يرى إدوارد سعيد أن الإمبرياليّة هي المجال الحيوي الأوسع والأعمق للسَّيطرة ، في حين تبدو الكولونياليّة خبيثة ومخاتلة ومراوغة حتى لا يصيبها الخصم في مقتل ؛ ولذلك وجد فيها دارسو الأدب والنقاد أغوارًا ، وقوى دفع ، وحركة ديناميكية لا تهدأ ، وبالتالي تصلح لتأسيس نظريّة أدبيّة ، نتيجة لتأثيرها العميق على أعمال أدبيّة تتّخذ من صراع الشُّعوب من أجل الحرية مضمونًا لها .

وقد حدَّد ألان لوسون « ما بعد الكولونياليّة » بأنها حركة تاريخية وتحليلية ، ذات باعث سياسي يتصارع مع الكولونيالية ويقاومها بهدف إبطالها على المستويات المادية ، والتاريخية ، والفكرية ، والثقافية ، والسياسية ، والتَّعليميّة ، والنَّصية . وهي نظريّة أدبيّة لا تحدها بالضرورة أُطر زمنية ؛ لأنها تنشر توجهاتها وتياراتها عبر الزمان والمكان في سياق شبه متناغم من المسرحيات ، والروايات ، والقصائد الشعرية ، والأفلام ، والتي هي بمثابة

تعبير نصي / ثقافي عن مقاومة الاستعمار في شتى صوره ؛ ولذلك فهي تستعين بأدوات ومناهج كل من النظريّة البنيويّة والنظرية النصيّة ، في تفسير وتحليل جوانب « ما بعد الكولونيالية » المتعدِّدة التي تتضمنها نصوص أدبية معينة ، وكذلك في الكشف عن أيّة بنيات أو مؤسسات باقية من القوة الكولونيالية .

ويبدو التداخل واضحًا فيما بين نظريات « المابعد » مثل نظريات « ما بعد الحداثية » ، و « ما بعد النِّسوية » ، و « ما بعد البنيويّة » ، و « ما بعد الصناعية » . ولا يمكن أن تكون « ما بعد الكولونيالية » استثناء من هذا التداخل ، حيث تتقاطع الأُطر الزمنيّة المحيطة بهذه النظريات والحركات ، تقاطعًا يصل إلى حد التناقض برغم احتواء نصوص كل نظرية على تقنيات أدبية من النظريات الأخرى ، كما هي الحال في العلاقة بين « ما بعد الكولونيالية » ، و « ما بعد الحداثيّة » . فمثلاً ، تعمل « ما بعد الحداثية » على تفكيك البنيات والقيود التي تفرضها نظريات النوع الأدبي والسُّلطة والقيمة ، والتي غالبًا ما تكون قيودًا غير مكتوبة ، وإن كانت تقاليد سائدة ، ولا يسأم النُّقاد والدارسون من استدعائها كنوع من القياس الجاهز . أما منهج « ما بعد الكولونيالية » فهو - إلى حد كبير - ذو توجُّه سياسي يسعى إلى تفكيك الحدود والبنيات التي تكرس الهيمنة والسَّيطرة والسَّطوة ، وترسخ علاقات بين قوى غير متكافئة من خلال تقابلات ثُنائية مثل « أنا والآخر » و « نحن وهم » و « العالم الأول والعالم الثالث » ، و « الأبيض والأسود أو الأصفر » . وإذا كان من المؤكد أن نصوص « ما بعد الحداثية » نصوص سياسيّة ، فإن نصوص « ما بعد الكولونيالية » تنطوي على هدف سياسي أكثر تحديدًا ، ويتمثل في الخلخلة المستمرة للسلطة السياسية والثقافية للإمبريالية ؛ ولذلك فإن « ما بعد الكولونيالية » ، لا ترتبط بما بعد الحداثية فحسب ، بل بالخطابات

النّسوية والخطابات التي تقوم على أساس طبقي وعرقي ؛ لأنها تعمد كلها إلى استخدام صيغ أدبيّة ومناهج فكريّة مُتشابهة .

ويصف ستيفن سليمون أدب ما بعد الكولونياليّة بأنّه شكل من أشكال النقد الثقافي والتحليل النقدي الثقافي ، كما أنه منهج لتحرير مجتمعات بأسرها من شفرات الهيمنة التي ترتدي أقنعة الهيكلة الثقافية ، بالإضافة إلى أنه في حقيقة أمره نوع من الاشتباك الجدلي مع عملية إنتاج المفهوم الثقافي التي تتمّ في إطار الهيمنة ، خاصة في مجال المسرح القادر على الاشتباك العلني مع الهيكل الاجتماعي ، والتحليل النقدي للبنيات السياسيّة ؛ ذلك أن المسرح بطبيعته الجماهيرية واللحظية يملك قدرة تتفوّق بمراحل على قدرة النص الشّعري أو الروائي بحكم طبيعة كل منهما التي تتعامل مع كل متلق على حدة .

ولم تكن مهمة مسرح ما بعد الكولونيالية سهلة وموفقة على الإطلاق . فقد تعرّض القائمون عليه لمخاطر التّهديد السياسي لأنشطتهم سواء بالرّقابة أو المنع أو السجن ، مثلما جرى للمسرحي الأندونيسي « ريندرا » ، والكيني « نجوجي وايثونج أو » ، وعدد كبير من كتاب الدراما في جنوب أفريقيا . فقد كانت العروض المسرحية توقف وتمنع على رؤوس الأشهاد ، ويلقى القبض على القائمين بالعرض متلبسين بتهمة معاداة النظام السياسي والتّحريض على كراهيته ومناهضته .

وينهض أدب « ما بعد الكولونيالية » على ثنائية أو مفارقة تجمع بين تسجيل الخبرات والتجارب المشتركة بين المستعمرات السابقة ، وتسجيل الاختلافات والتباينات والفوارق التي تميز كل مستعمرة على حدة . وتحذر الناقدة لورا كريسمان من أن الحركة النقدية للأدب المعاصر في أمة كانت مستعمرة ، لا يمكن فصلها أو عزلها عن التاريخ الإمبريالي الذي شكل

الصيغة المعاصرة لهذه الأمة . وتحدد شيڤا نيبول - وهي أديبة من ترينداد - النظرية بقولها : « لا يمكن أن يوجد أدب منبت الصّلة بسياقه الممتد عبر الزّمان ، إذ إن طاقة الحيوية الكامنة في هذا الأدب ، إنما تنطلق - أساسًا - من جذوره الضاربة في تربة عالم له طبيعته الخاصّة المتميزة . »

من هنا كانت المهمة الملقاة على عاتق نقاد ما بعد الكولونيالية ؛ إذ لا بد أن يجمعوا في تحليلهم وتفسيرهم بين العناصر المشابهة والعناصر المختلفة ، سواء على المستوى الجغرافي أو الأنثربولوجي أو الديموجرافي أو التاريخي أو الثقافي . ولعل أهم إنجاز يمكن أن تنهض به نظرية ما بعد الكولونياليّة هو إلقاء هذه الأضواء الفاحصة على قضية الاختلاف والتميز النوعي فيما بين الشعوب التي استقلّت ، ويكاد يكون الاستقلال هو القاسم المشترك الأساسي بينها وسط تنويعات واختلافات لا يمكن حصرها بسهولة لتنميطها . ولذلك فإن أية نظرية لما بعد الكولونيالية لا بد أن تدرك التمايز بين أشكال الاختلاف ، حتى تتجنب ترسيخ المفاهيم العامّة الزائفة ، والتّفسيرات الخاطئة للتاريخ ، والثغرات والفجوات التي يسارع المشروع الإمبريالي لشغلها بتوجهاته غير المباشرة . إن التحليلات والتّفسيرات النقدية في مجال ما بعد الكولونيالية تركز أساسًا على العلاقات الممتدّة بين النُّصوص والتّواريخ والثّقافات ؛ ولذلك فهي مزيج من النقد البنيوي والنصي والأسلوبي والسوسيولوجي والتاريخي والتفسيري والأنثربولوجي والأيديولوجي والسياقي والتفكيكي والنسوي وما بعد الحداثي . وعندما كان الأوربيون يستوطنون مستعمرة من المستعمرات ، كانوا يعمدون إلى تقديم الدراما الأوربية باعتبارها واجهة مبهرة للثّقافة / الحضارة المستقرّة ، مما أدى بالتالي إلى طمس أشكال العروض المسرحيّة الأصليّة بطول الفترات التي سبقت الاستقلال . كان المسرح مصممًا بشكل خاص لضباط وقوات الاستعمار ، مما جعل المسرحيات المقدمة في هذه

البلاد بمثابة إعادة إنتاج للنماذج الإمبريالية من حيث الأسلوب والقيمة والمحتوى ، وإن كان قد تمَّ إدخال عناصر مختلفة على هذه المسرحيات لتعكس الصبغة المحلية . وظل هذا الوضع مستمراً حتى ظهور حركة ما بعد الكولونيالية .

ويمكن تحديد خصائص العرض المسرحي فيما بعد الكولونيالية في إحداث تتفاعل مع تجربة الإمبريالية سواء على نحو مباشر أو غير مباشر ، أو تؤدي لتكريس أو بعث المجتمعات التي تخلَّصت من الاستعمار على المستوى الظاهري أو الشكلي ، لكنها لا تزال تحت وطأة رواسبه وعقده وتداعياته على المستوى الباطني أو الفكري أو السيكلوجي ، وأيضًا المجتمعات التي لم تتَّصل بغيرها من المجتمعات الأخرى . هذا بالإضافة إلى الأحداث التي تقع في إطار وعي بالصيغ والأنماط والأشكال الناتجة عن الاتصال بالمجتمعات الأخرى ، وأحيانًا يتم إدخال وتوظيف هذه الأشكال في العروض . كذلك هناك أحداث تعري الأشكال الجديدة المراوغة والخفية التي تنطوي عليها الإمبرياليَّة الجديدة ، خاصَّة تلك التي تتمثل في الهيمنة الأمريكية المتصاعدة .

ولعلَّ المهمة الأساسيَّة التي يجب على نقد ما بعد الكولونيالية أن ينهض بها ، تتمثَّل في تأويل النُّصوص أو العروض المسرحية التي تنتمي إلى هذه النظرية ، والقادرة على تفكيك الفكر الإمبريالي والممارسات والحكومات والسُّلطات الإمبرياليَّة . كما يعلم هذا النَّقد كيف يعيد جمهور المسرح قراءة النصوص بهدف رصد واستيعاب البرامج السياسيَّة الاستراتيجية التي تنطوي عليها ، أو على حدٍّ قول إيان ستيدمان في معرض حديثه عن المسرح في جنوب أفريقيا ، عندما يصف هذه البرامج بأنها القوَّة الحقيقيَّة الكامنة في فن الدراما ، والتي تعلم الناس كيف يفكرون بشكل متفتح ومنطلق ليتخطى الحدود والمعايير الضيِّقة للوضع القائم ، والقهر السياسي ، بل ويتجاوز

اللّياقة السياسية التي غالبًا ما تخفي يدها الحديدية في قفاز من حرير .

ويهتم نقد ما بعد الكولونيالية أيضًا بالتقاطع الحادث بين النظرية الدّرامية بصفة عامّة وبين توظيفها بصفة خاصّة في سياقات ما بعد الكولونياليّة ، وداخل مختلف التوجُّهات النسويّة بما في ذلك العديد من أشكال الحركة النسويّة في دول العالم الثالث ، والتي يمكن من خلالها تمييز وظيفة الجسد وهويته الجنسيّة ، وكذلك الصّوت والفضاء المسرحي باعتبارها جميعًا أدوات ومجالات لمقاومة أشكال الهيمنة الإمبرياليّة ، على أساس أن المرأة هي التّجسيد الرمزي لمعظم أشكال القهر والإذلال والمهانة التي عانت منها ، والتي كثّفت القهر الإمبريالي على نطاق حضاري أشمل .

وتعدُّ عمليّة المراجعة التاريخية واحدة من الأهداف والإنجازات المحوريّة التي تسعى إلى إحرازها معظم مسرحيات ما بعد الكولونيالية ، والتي غالبًا ما تعري الجانب الآخر من قصص البيض الغزاة ، وذلك بهدف شجب الرواية الرّسمية للتاريخ والمعتمدة في النصوص الإمبريالية . ولا يقتصر الأمر على مضمون الرواية أو منظورها الذي قدمه الغزاة المستعمرون للتاريخ ، بل يمتد ليشمل لغته التي كانت إحدى أدوات هيمنته وسطوته ، وهو الوضع الذي يجب مراجعته وتفكيكه كجزء من مشروع تفكيك الاستعمار . ونظرًا لأن اللُّغة الإنجليزية كانت اللغة السائدة في الأعمال الأدبية التي تمّ إنتاجها في البلاد الواقعة تحت الاستعمار ، فإن معالجات ما بعد الكولونياليّة للُّغة الإنجليزية نجحت في إزاحتها من المحور الذي كانت تحتلُّه عن طريق توظيف أشكال دراميّة أخرى للتوصيل مثل الأغنية والموسيقى والرّقص ، خاصة أن هذه الأشكال تنتمي إلى التراث المحلي والشّعبي والفولكلوري أكثر من انتمائها إلى التراث المسرحي الغربي أو العالمي .

ومن الواضح أن الأدب الكولونيالي كان تعليميًا إلى حدٍّ كبير ، وإن كان

مراوغًا وغير مباشر في حالات كثيرة ، بهدف تكريس قيم اجتماعية / ثقافية خاصة جداًّ تحت شعارات إنسانية عامة . ومن هنا كان الجهد البارز الذي بذله أدباء ما بعد الكولونياليَّة لإعادة تناول الكلاسيكيات الأوربية لتوظيفها في إطار أكثر محلية ، ولتجريدها من سلطتها ، وتعريتها من أصالتها المفترضة . وهو ما تسميه هيلين تيفين بالخطاب النَّقيض للتُّراث المعتمد . إنه مشروع يتيح لكاتب ما بعد الكولونياليَّة أن يعري ويفكك القناعات الأساسية التي يتبناها نصٌّ معتمد مُعيَّن ، وذلك من خلال ابتكار نص نقيض يتضمن العديد من الدوال المميزة للنص الأصلي مع تغيير بنيات القوة أو الطاقة التي يعتمد عليها هذا النص ، وهي عملية تتم غالبًا على نحو مجازي . إن تقديم صياغة مسرحيَّة من منظور مختلف لنصٌّ مسرحي معتمد في صيغته الأولى الأساسية ، قد يكون بمثابة خطاب نقيض يؤدي إلى إيجاد مناطق توتر بين النَّص الأصلي الإنجليزي وعمليَّة تجسيد هذا النص من منظور محلي .

وهذا التوتُّر من أهم خصائص أدب ما بعد الكولونيالية ، فهو ليس هجومًا مباشرًا وفجًا على الأعمال الكولونيالية ، بل إبداع يقف موقف النِّد منها ، يسائلها ويراجعها حتى يحطِّم هالة الذات المصونة التي لا تمس ، والتي تدثَّرت بها عبر العصور . إن إعادة إنتاج الشَّخصيات ، وصياغة السَّرد ، وتشكيل السياق ، بل وفحص الجنس الأدبي للنص المعتمد في ضوء جديد ، لهو بمثابة وسيلة لمساءلة ومراجعة الإرث الثقافي للإمبريالية بصفة عامَّة ، وبمثابة إتاحة فرص متجدِّدة للاشتباك مع هذا الإرث من خلال الفنون الأدائية . وبرغم ذلك لا تهدف نظريَّة ما بعد الكولونيالية إلى إيجاد استراتيجيات للإحلال ، أي إحلال التناول النقيض محل النص المعتمد ؛ ذلك أن الخطاب النَّقيض يسعى إلى تفكيك دوال السُّلطة والقوة الفاعلة والطاقة الكامنة داخل النَّص المعتمد ، كما يسعى إلى تحرير التَّفسير والتَّأويل والاستيعاب من قبضة هذا

النَّص . وهو بهذا يتداخل مع هذا النَّص ويستجويه ويعريه لكنه لا يلغيه ليحل محله .

ومن المعروف في النَّظرية البنيوية أن كل النصوص التي تحيل إلى نماذج معتمدة ليست بمثابة خطاب نقيض . إن التناص الذي يحيل أحد النصوص إلى نصوص أو أنظمة نصية أخرى ، لا ينطوي بالضَّرورة على مشروع إعادة كتابة . فإذا كان الخطاب النقيض ينهض دائمًا على التَّناص ، فليس بالضرورة أن يكون التناص دائمًا خطابًا نقيضًا . إن الخطاب النَّقيض يعمل دائمًا على زعزعة بنيات القوة أو طاقات الحيوية التي يعتمد عليها النَّص الأصلي ، وليس مجرد الاعتراف بتأثير هذا النص . وهذا الخطاب لا يكتفي بتعرية النص الأصلي في حد ذاته بل يمتدُّ ليراجع ويستجوب تقاليد الجنس الأدبي كله . أما المسرحيات التي تعمد إلى مجرد تقديم صياغة معاصرة لنصوص كلاسيكية ، فهي لا تدخل بالضرورة في دائرة الخطاب النقيض للتُّراث المعتمد ، وبالتالي ليس لها مكان في أدب ما بعد الكولونيالية .

إن مستويات المعنى المتعدِّدة ودلالات المعرفة المشفرة التي ينقلها العرض المسرحي (وهي معرفة تعجز كل من الرواية والشعر عن التعبير عنها بنفس الكيفيَّة والحيويَّة) قادرة بمفردها أو مجتمعة أن تفعل فعل الخطاب النقيض الذي يمتلك كل العلامات السيميوطيقية التي توسع وتعمق من دلالاته وطاقاته التعبيريَّة مثل الملابس والمناظر ، والتَّصميم المسرحي بصفة عامة ، وكذلك الإضاءة ، والموسيقى ، وتصميم الرقصات ، وصياغة الأداء اللفظي والحركات الإيمائية ، بما في ذلك الطبقات والمقامات الصوتية وتفاعلها مع الحركة ، بل واختيار طاقم العاملين وعدد آخر من العوامل غير النصية مثل الخلفيات التاريخية والاجتماعية ، والدعاية للعرض والنجوم القائمين به ، بل واقتصاديات أسعار التذاكر أيضًا .

إن مسرحة مشهد ما على سبيل المثال أو تصميم الملابس لشخصية مُعينة يمكن أن يضيف مستويات متعدِّدة من الدلالة ، وذلك من خلال لغة العرض المسرحي التي لا تحدها أيّة حدود . وهذه المستويات والدّلالات قادرة على مراجعة واستجواب مصداقية النّص المعتمد سواء من خلال تقويض وإهدار شفراته المعتادة كما يحدث في المحاكاة الساخرة ، أو من خلال إعادة توظيف العلامات التمثيلية لتعبر عن ثقافة الجماعة السائدة . إن التحكُّم في الشفرات وتوجيه السّياقات الأدائية سواء في نص أو عرض مسرحي ، يمكن أن يؤدي بقوة إلى إزاحة بنيات القوة وطاقات الحيوية التي تبدو محتومة سلفًا داخل النّص الأصلي ، برغم ما يمكن أن يوجد من حوار يصعب تغييره أو حبكة متماسكة ومغلقة .

إن نظريّة ما بعد الكولونيالية ثورة فكريّة ضد كل أنواع القهر الإنساني ، وليس القهر الإمبريالي السّياسي فحسب ، مثل قهر المرأة ، والإنسان غير الأبيض ، والفقير ، والضعيف . أما على مستوى الشّكل الفني فقد أثبتت قدرتها على توظيف النظريات الأدبية والنّقدية الأخرى بلا أية غضاضة أو حساسيّة ، وذلك على سبيل الاستفادة بكل الاجتهادات السابقة أو المعاصرة لها . ومع ذلك يظلُّ تأثيرها محاصرًا ومقيدًا إلى حدٍّ كبير لأن مؤسسات الإنتاج الفني العالمي ووسائل الإعلام والدعاية الدولية مرتبطة ارتباطًا عضويًا بالقوى الإمبريالية الجديدة التي تتخفى وراء أقنعة العولمة ، ومن مصلحتها السّياسية والاقتصادية الدولية أن تعود إلى الكولونيالية ولكن في أثواب جديدة براقة ومبهرة .

الماركسيَّة

Marxism

الماركسيَّة من النَّظريات السِّياسيَّة والاقتصاديَّة والاجتماعيَّة التي حرصت على أن تكون لها إسهامات مُتعدِّدة ومتنوعة في مجال النقد الأدبي . ففي دراسة قيِّمة للناقد اليساري الإنجليزي تيري إيغلتون بعنوان « الماركسية والنقد الأدبي » (١٩٧٦) ، يوضح أنه إذا كانت الماركسيَّة ، كنظريَّة سياسيَّة واجتماعيَّة واقتصاديَّة ، بالغة التعقيد والتشعُّب ، فإن النَّظرية الأدبيَّة والنقديَّة المتفرِّعة منها لا تقلُّ عنها تعقيداً وتشعُّبًا ؛ ذلك أن النقد الأدبي الماركسي لا يركز على العمل الأدبي ككيان مستقل في حدِّ ذاته ، بل ينطلق لتحليل الأوضاع التاريخيَّة التي أدت إلى إنتاجه ؛ ولذلك يتحتم على الناقد أن يكون على دراية ووعي عميق بالأوضاع والخلفيات التاريخيَّة للأعمال الأدبيَّة .

ولا يمكن تقييم أي ناقد ماركسي بعيداً عن دراسة العوامل التاريخيَّة التي قامت بصياغة نقده ؛ من هنا كانت أهمية الدراسة التاريخية لهذا النَّقد منذ ماركس وإنغلز حتى الآن ، مع بلورة مراحل التطوُّر التي مرَّ بها ، والتوغُّل المتفحِّص في الأبعاد التاريخية التي أنتجته وشكلته . ذلك أن الماركسية نظرية علمية ، تفسر عمليات التحوُّل والتغيير التي تجرى على المجتمعات الإنسانيَّة . وهذه العمليات هي الهمُّ الأكبر للنَّقد الأدبي الماركسي ، الذي يربأ بالأدب عن أن يكون مجرد أداة للتسلية والمتعة العابرة ، بل يتتبع ويحلل في الأعمال الأدبية قدرتها على طرح صراع البشر لتحرير أنفسهم من أنواع محددة من

الاستغلال والقهر . فالنَّقد الماركسي جزء أو عنصر في كيان أكبر لتنظير تحليلي وتفسيري لمختلف الأيديولوجيات والأفكار والقيم والمشاعر ، التي تسيطر على الحياة الاجتماعية للبشر في عصور متتالية .

هنا يبرز الدور الحيوي الذي يمكن أن ينهض به الأدب في إطار النَّظرية الماركسية ، إذ إنه كفيل ببلورة هذه الأفكار والقيم والمشاعر وتحليلها ، كما لو كان منظومة تحمل في طياتها أدوات المعرفة السياسيَّة والاقتصاديَّة والاجتماعيَّة والنفسيَّة والثقافية والحضارية في آنٍ واحد ، وهي مهمَّة لا يستطيع أي علم إنساني بمفرده أن ينهض بها . فالأدب قادر على أن يمدَّ الإنسان بفهم عميق واستيعاب واسع لكل ظواهر ومظاهر الماضي والحاضر ، بحيث يساعده على تحرير نفسه من كل ما يعوقه في انطلاقه نحو المستقبل .

ومن الواضح أن شهرة النظرية السياسية والاقتصادية التي بلورها كل من ماركس وإنغلز ، قد طغت على كتاباتهما الأدبية والنقديَّة التي تشكل جزءًا عضويًا في النَّظرية الماركسيَّة بصفة عامَّة . فقد كانت المشاعر والأحاسيس الإنسانية من أبرز اهتماماتهما ، وليس مجرد التَّطبيق السياسي والاقتصادي للنظريَّة . وكان ليون تروتسكي قد أشار في كتابه « الأدب والثَّورة » (١٩٢٤) إلى وجود كثير من الناس الذي يفكرون على نهج الثوار ، لكنهم ذو مشاعر متحجِّرة . لكن ماركس وإنغلز لم يهملا الوجدان الإنساني أبدًا ؛ فمثلاً كان ماركس يعود من حين لآخر في كتاباته إلى تناول المفاهيم الأدبية والنظريات النقدية ، مما يوحي بحنينه المتجدِّد لتذوُّق الأدب أو حتى ممارسة الإبداع في مجاله . فقد مارس الأدب في شبابه ، ونظم الشِّعر الغنائي ، وألف فصلاً في مسرحية شعريَّة ، وشرع في تأليف رواية فكاهية لم يتمها أيضًا ، وسار فيها على نهج الروائي الإنجليزي لورانس ستيرن في روايتيه الرائدتين « رحلة عاطفيَّة » و « تريستام شاندي » ، واللتين ذاع صيتهما منذ صدورهما في

النصف الثاني من القرن الثامن عشر . كذلك كتب ماركس دراسة ضخمة عن الفن والدين لم تنشر ، وكذلك دراسة مستفيضة عن بلزاك ، وبحثًا في علم الجمال ، كما شرع في إصدار مجلة تختصُّ بنقد المسرح .

وكان من الطبيعي أن تكون وراء هذا الحماس الأدبي والنقدي المتدفِّق دراية شاملة وعميقة بالأدب الذي أبدعه الإنسان عبر العصور ، وحساسية مفرطة فيما يتَّصل بجماليات الأسلوب والتَّعبير الفني ، سواء أسلوبه أو أسلوب غيره . ومع ذلك لم يكن لدى ماركس أو إنغلز الوقت الكافي لمساهمة كاملة في هذا المجال الأدبي والفني ، مما جعل تعليقاتهما على الأدب والفن إضاءات متناثرة ومجزأة ولا تشكل نظرية متكاملة . وربما كانت هذه السمة ميزة في حد ذاتها ، جعلت النقد الماركسي لا يقتصر على اجترار القضايا التي طرحها مؤسسا الماركسيَّة ، بحيث كانت مجرد نقطة انطلاق لآفاق نقدية أخرى ، أبعد وأشمل من مُجرد ما عُرف باسم « علم اجتماع الأدب » الذي يهتمُّ بأدوات الإنتاج الأدبي ، وعمليات نشر الكتب ، والتَّكوين الاجتماعي لمؤلِّفيها وقرائها ، والنصوص الأدبية كمضامين تهم المؤرخ الاجتماعي ، لكنها مجرد عنصر من عناصر النقد الماركسي ، لدرجة أن تيري إيغلتون يعتبر علم اجتماع الأدب نسخة من هذا النقد ، تم توليفها حتى تناسب الاستهلاك في العالم الغربي .

والنقد الماركسي يطمح لشرح العمل الأدبي في كل أبعاده وأشكاله ومضامينه ، ومن حيث كونه نتاجًا فنيًا يحمل بصمات تاريخ معين . وكلما كانت البصمة عميقة ومتميزة ، كان العمل الفني ناضجًا وعظيمًا ، وذلك على النَّقيض من مدرسة النَّقد الجديد أو الموضوعي أو الجمالي ، التي تنادي بأن الفن العظيم هو الذي يتجاوز حدوده وأوضاعه التاريخيَّة إلى آفاق غير محدودة . ومن المعروف أن ماركس لم يكن أوَّل رائد للتَّحليل التاريخي

للأدب ، بل سبقه الفيلسوف المثالي الألماني هيجل الذي أثّر إلى حدٍّ بعيد في الفكر الجمالي عند ماركس .

وينظر النقد الماركسي إلى الفن على أنه جزء من البنية الفوقيّة للمجتمع ، جزءٌ لا يمكن فصله عن أيديولوجيا المجتمع وبنيته المعقدة التي تبرز سيطرة طبقة اجتماعيّة على غيرها . ونظرًا لهذه العلاقة العضويّة بين الأدب والمجتمع فإن فهم الأدب يؤدي إلى استيعاب العملية الاجتماعيّة التي تشمله . وفي هذا يقول الناقد الروسي جورجي بليخانوف إن العلاقات الاجتماعيّة في أي عصر تشكّل ملامح العقلية السائدة فيه والتي تتجلى على أوضح ما يكون في تاريخ الأدب والفن . ولذلك فإن الأعمال الأدبيّة ليست مجرد إلهام غامض كما يظن المثاليون أو الرومانسيون ، أو أعمال قابلة لتحليل بسيط يعتمد على سيكولوجية مؤلّفيها ، كما يظن النقاد السّيكولوجيون ، بل هي أشمل من ذلك بكثير . إنها أشكال للإدراك ، ومناهج خاصّة لرؤية العالم ، والأيديولوجيا المترتبة على هذه الرؤية ، والعقلية الاجتماعية السائدة في زمان ومكان مُحدَّدين .

ويحاول النَّقد الماركسي شرح العلاقات المعقدة غير المباشرة بين الأعمال الأدبيّة والمجالات الأيديولوجيّة التي تحيط بها ، سواء على مستوى المضامين والأهداف الفكريّة ، أو على مستوى الأشكال الفنّية بكل ما تنطوي عليه من أسلوب وإيقاع وصورة . . . إلخ . وقد يبدو هذا نوعًا من الخلط بين النَّقد الأدبي وبين الفكر السياسي والاقتصادي والاجتماعي ، لكن المحتوى الفكري للعمل الأدبي يظل محورًا لا يمكن تجاهله أو المرورعليه مر الكرام ، ولا يمكن في الوقت نفسه فصله عن البنية الاقتصادية التي تشكّل الأساس العام للمجتمع ، برغم أن ماركس اعتبر الأدب والفن جزءًا عضويًا من البنية الفوقيّة الظاهرة ، لكنه في الوقت نفسه وثيق الصّلة بالأساس أو البنية التحتيّة ،

وهي صلة أو علاقة غير مباشرة ومعقدة وتحتاج دائمًا إلى تحليل وتفسير متجددين . فالعصر والمجتمع بالنسبة للإبداع الأدبي حتميّة لا فكاك منها ، برغم أن هذا الإبداع في بعض عصور ازدهاره لا يواكب التطوُّر العام للمجتمع على حدّ قول ماركس :

« من المعروف أن الفنون في بعض عصور ازدهارها لا تواكب التطوُّر العام للمجتمع ، ولذلك لا تتأثر تأثرًا مباشرًا بالأساس المادي وهيكله التنظيمي . ويتضح هذا عند مقارنة الإغريق بشكسبير أو المحدثين على سبيل المثال ، بل هناك أشكال معينة من الإبداع الفني ، مثل الملحمة ، لا يمكن إبداعها الآن في شكلها الكلاسيكي الذي عرفت به في الأزمنة القديمة ، لأن إمكان إنتاجها مرتهن بظروف عصرها ومراحل تطور النوع الفني نفسه ، فإذا كانت العلاقات بين الأعمال الفنية علاقات متطورة وديناميكية ، فمن باب أولى أن تكون كذلك في علاقتها بالتطور العام للمجتمع . وهي تناقضات معقدة وغير مباشرة ومراوغة ، وتحتاج إلى تحديد نوعياتها حتى تبدو واضحة ويمكن التعامل معها . »

ومع ذلك فإنه من الصعب تقبل رأي ماركس هذا بصفة مطلقة ، لأن الفنون تواكب التَّطوُّر العام للمجتمع سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ، وبصرف النَّظر عن ازدهارها أو اضمحلالها . لكن ماركس يركز على ما يطلق عليه « العلاقة غير المتكافئة بين تطور الإنتاج المادي ، والإنتاج الفني » ، على أساس أن أعظم الإبداعات الفنّية لا ينهض بالضرورة على التطوُّر الأرقى لقوى الإنتاج . فالإغريق مثلاً أنتجوا فنّا عظيمًا في مجتمع مزقته الحروب الأهلية بين مختلف الولايات ، وبالتالي انهارت بنيته الاقتصادية . أي أن التقدم المادي والاقتصادي ليس شرطًا ضروريًا للتقدُّم الأدبي والفني ، لكن تظلُّ العلاقة وطيدة ووثيقة بين الإبداع الفني والتطوُّر الاجتماعي ، سواء

بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ، سواء بالتجاوب أو بالتناقض ، ذلك أن التَّدهور الاقتصادي والاجتماعي يمكن أن يكون دافعًا للإبداع الأدبي والفني على سبيل الإمساك بزمام المبادرة والتنوير وتلمُّس الطريق صوب تجاوز هذا التدهور . وقد تؤدي الرفاهية الاقتصاديَّة إلى نوع من الكسل الذهني والنفسي والقدرة على التخيُّل والابتكار ، فيتحوَّل الإبداع الأدبي والفني إلى نتاج استهلاكي هدفه دغدغة الغرائز وتغييب الوعي .

لكن وظيفة الأدب والفن لا تختلف اختلافًا جذريًا ومطلقًا باختلاف الأنظمة السياسية التي تحكم المجتمعات . ذلك أن الاختلاف يقتصر على نوعية التَّعامل مع التطوُّر الاجتماعي الراهن ، لدرجة أنه في المجتمع الرأسمالي الغربي يعتبر بعض النقاد قصيدة « أرض الضَّياع » لإليوت موقفًا فكريًا في مواجهة العوامل الأيديولوجية والاقتصادية الراهنة ، وتعرية للخواء الروحي ، والإنهاك الأيديولوجي للبورجوازيَّة ، وأزمة الإمبرياليَّة التي بلغت قمتها في الحرب العالميَّة الأولى . ومع ذلك يرفض النَّقد الماركسي التقليدي هذا التناقض الفكري ، على أساس أن فكر إليوت كان وثيق الصِّلة بالتقاليد الرجعيَّة ، وهو لا يتعرض لأشكال الأيديولوجيا العامَّة التي تحددها بنيتها ومحتواها وتعقدها الداخلي ، كنتيجة للعلاقات الطَّبقيَّة البالغة التعقيد للمجتمع الإنجليزي . فليس هناك أساس أيديولوجي أقام عليه إليوت قصيدته ، ولا تنطوي على صلة مباشرة بأزمة الأيديولوجيا البورجوازية أو بالأوضاع السِّياسيَّة التي أنتجتها . ومع ذلك يقول الناقد الروسي بليخانوف إن الفن كله ينبع من تصوُّر أيديولوجي عن العالم ، لدرجة أنه لا يوجد عمل فني يخلو تمامًا من مضمون أيديولوجي .

وهناك نقد ماركسي فج يرى ممثِّلوه أن الأدب هو مُجرَّد أيديولوجيا في شكل فني معيَّن ، بمعنى أن الأعمال الأدبيَّة هي مُجرَّد تعبير مباشر عن

أيديولوجيات عصرها . وقد رفض تيري إيغلتون هذا النقد الذي دمغه بالفجاجة ؛ لأنه يفرض على الأعمال الأدبية أن تكون أسيرة وعي زائف ومؤقت وعابر وعاجز عن تجاوز وضعه الراهن ليصل إلى الحقيقة . فالأدب كاشف للأيديولوجيا وليس مجرد مرآة لها . ولذلك يصف إيجلتون النَّقد الماركسي الناضج بأنه النقد الذي يتحدى الأيديولوجيا التي يواجهها ، ولذلك فالأديب رائد وقائد وليس تابعًا ذليلا للأيديولوجيا . وهي الفكرة التي أكدها إيرنست فيشر في كتابه « الفن ضد الأيديولوجيا » (١٩٦٩) ، ونادى بأن الفن الناضج والواعي هو الذي يتجاوز دائمًا الحدود الأيديولوجية لعصره ، من خلال إمداد الجماهير بإدراك عميق للعلاقات التي تحجبها الأيديولوجيا السائدة عن النظر .

وقد بلور المفكِّر الفرنسي الماركسي لويس ألتوسير العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا ، على أساس أن الأدب أو الفن عندما يتحوَّل إلى مجرد أيديولوجيا فإنه يفقد شخصيتَه وكيانه ووظيفته . ذلك أن العلاقة الوثيقة بينهما لا تعني ذوبان كل منهما في الآخر ، بل تواصل العلاقة الجدليَّة بينهما . فإذا كان الأدب يبدأ من داخل الأيديولوجيا ، فإنه في الوقت نفسه يسعى إلى الابتعاد بنفسه عنها ، حتى يتيح للمتلقين إدراك الحقيقة التي تخفيها الأيديولوجيا ، وبالتالي يحصلون على معرفة علمية متحددة مثل تلك التي قدمها ماركس عن الرأسمالية في كتابه « رأس المال » ، وليست المعرفة الهلاميَّة المراوغة التي يقدمها ديكنز في روايته « الأوقات العصيبة » ، لكن ألتوسير لا يقصد بهذا أن الخلاف بين الفن والعلم يرجع إلى تعامل كل منهما مع موضوعات مختلفة ، فهو خلاف يقتصر على أساليب التعامل معها فحسب . فإذا كان العلم يمكننا من الحصول على معرفة نظرية تقدم تصورًا لأحد هذه الموضوعات ، فإن الفن يُجسِّد هذا الموضوع كتجربة مرادفة

للأيديولوجيا ، وبالتالي يؤدي بنا إلى الفهم الكامل لها ، وفي الوقت نفسه يُقرِّبنا من المعرفة العلمية .

وقد أوضح بيير ماشيري في كتابه « نحو نظرية لإنتاج الأدب » (١٩٦٦) الكيفية التي يؤدي بها الفن هذه المهمَّة العلميَّة ، عندما قال إن التجربة الأيديولوجية العادية للبشر هي المادة التي يستقي منها الكاتب عمله الأدبي الذي يحولها بدوره إلى شيء مختلف عندما يمنحها معنى وشكلاً وبنية متميزة . وبحكم أن الفن لا يعبر عن نفسه إلا بالشَّكل ، فإنه قادر على أن يمنح الأيديولوجيا شكلا محدداً من خلال إبداع شعري أو مسرحي أو روائي . وهذا الشَّكل المتبلور قادر بدوره على رصدها عن بعد ، فيكشف حدودها ، ويحرر المتلقي من أسر وهمها العالق بها . ولذلك يطلق ماشيري على الأيديولوجيا مصطلح « الوهم » الذي لا يكشفه سوى شكل فني يجسده أمامنا .

ولا شك أن مفهوم ألتوسير ورفيق دربه ماشيري للعلاقة بين الأدب والأيديولوجيا مفهوم عميق وعلمي إلى حدٍّ كبير . فالأيديولوجيا كيان متماسك البنية في المجتمع ، وتماسكها هذا يجعلها موضوعًا مطروحًا للتحليل العلمي . وبحكم أن الأعمال الأدبية تنتمي إلى الأيديولوجيا ، بل وتستمدُّ مضمونها منها ، فإنها بدورها يمكن أن تصبح موضوعًا لهذا التحليل العلمي . وبذلك يصل النقد الماركسي إلى النقد العلمي الذي يحلِّل العمل الأدبي على أساس بنيته الأيديولوجية التي يعتبر هو نفسه جزءًا نابعًا منها ، وفي الوقت نفسه يبلور معالمها وخصائصها من خلال خصوصيته النوعية .

وكان لوسيان غولدمان من رواد النقد الماركسي الذي رفعت لواءه فرنسا في أعقاب الحرب العالميّة الثانيّة ؛ فقد سار على نهج الناقد المجري الأصل جورجي لوكاتش ، في رفضه مفهوم العلاقة البسيطة والمباشرة بين مضمون

العمل الأدبي وبين الأيديولوجيا الخفيَّة ، التي تتحكَّم في فكر الفئات الاجتماعيَّة وسلوكها ، وكذلك المصالح والأهداف والآمال التي تسعى إلى تحقيقها . فهو يبحث عن بنيات الأيديولوجيا المتبلورة والمتجسِّدة في العمل الأدبي ، ليقابلها بالبنيات الاجتماعية بحيث يستطيع تعريف طبيعة العمل و وظيفته ، وفي الوقت نفسه طبيعة الأيديولوجيا الاجتماعية السائدة وأثرها في فكر الناس وسلوكهم .

وبهذا كوَّن جولدمان ولوكاتش ثنائيًا شبيهًا بثنائي ألتوسير وماشيري ومعاصرًا له ، وكوَّنوا جميعًا المنظور النقدي الماركسي الذي يختلف عن التاريخ الأدبي التقليدي الذي لا يرى سوى العلاقة الفردية والشخصية بين العمل الأدبي ومؤلفه . فهم يرون في العمل لحظة متفردة في التاريخ ، تكسبها الكتابة شكلاً متميزاً ، وتكشف عن أبعادها وآفاقها ، وليس مجرد نتاج لشعور فردي مستقل . فمثلاً لا يفسر لوكاتش ظهور شكل روائي جديد لمجرد أنه نتيجة لتطور فن الرواية في حد ذاته ، بل لأنه تجسيد لموقف تاريخي جديد ، وهذا يعني أن الأديب يبحث في الأعمال السابقة عليه عن قوة دفع لأفق أدبي جديد يستدعيه الموقف التاريخي .

والنقد الماركسي يرفض المذهب المقارن السائد في النقد الأدبي التقليدي ، الذي يركِّز على العلاقة بين العمل الأدبي والأعمال الأخرى التي تنتمي إلى نفس نوعه ومذهبه فحسب ، إذ يرى لوكاتش أن هذا المذهب يعزل مثلاً عملاً أدبيًا لجان جاك روسو ليقربه من عمل آخر لكاتب رومانسي ، ثم يقرر - متذرعًا بحجة التشابه - بأن روسو رائد من رواد الرومانسية برغم كل الوشائج القوية والعميقة التي تربطه بالنزعة العقلية لعصر التنوير ؛ أي أن النقد هنا يقوم بعملية بتر عضو حي من الجسم ككل . ولذلك يؤكد غولدمان على أن كل فكرة أو كل عمل أدبي لا يكتسب دلالته الحقيقية إلا عند دمجه

في منظومة حياة معيَّنة ومنظومة تصرُّف معين .

أما عن الدّلالة الموضوعيَّة للعمل الأدبي ، فإن غولدمان يلفت النظر إلى أنَّه لا يتطابق دائمًا مع قصد المؤلِّف والمعنى الذاتي الذي يبلوره العمل بالنِّسبة له . فقد أثبت النقد الماركسي لرواية بلزاك « الكوميديا البشرية » وجود تناقضات بين آرائه الرجعيَّة ؛ مثل تأييده للملكية وإعجابه بالاستبداد في روسيا القيصرية ، وبين نقده للبورجوازيَّة والرأسمالية . ولذلك يحرص جولدمان على وضع العمل الأدبي من جديد في سياقه التاريخي ، ودمجه في منظومة الحياة الاجتماعية . وهو يرجع هذا إلى مفهومين : مفهوم الكلية ومفهوم التَّماسك . وتكمن صعوبة رصد دلالة العمل الأدبي في الكشف عما هو جوهري وفصله عما هو عَرَضي ، ولا يتم هذا إلا بنسبة أجزاء العمل إلى كليته ، ثم نسبة العمل ككل إلى سياقه التاريخي والاجتماعي .

وكان مفهوم الكليَّة النسبيَّة ومفهوم التماسك السِّياقي هما الأساس الذي أقام عليه جولدمان مفهوم « رؤية العالم » ، التي طبَّقها بصفة خاصَّة على دراسته عن الرؤية التراجيديَّة في « خواطر » باسكال وفي مسرحيات راسين . وتتضح رؤية العالم هذه في الروح المشتركة أو السِّمات العامَّة التي تطبع الأعمال الأدبية والفكرية ببصمتها المتميزة ، برغم أن مؤلفي هذه الأعمال يختلفون غاية الاختلاف ومن جميع النواحي فيما يخص سماتهم النَّفسية كأفراد . وفي الحقيقة لا يوجد فرد بالمعنى الذي أسبغه القرن الثامن عشر على هذه الكلمة ، ذلك أن وجود الإنسان داخل طائفة اجتماعية وموقفه منها لا يمكن أن يكون فرديًا بصورة مطلقة حتى في انحرافاته التي تبدو في غاية الشُّذوذ ، وهو المفهوم الذي ينطوي على الشُّعور الجمعي بصورة ضمنيَّة . ويعرِّف جولدمان رؤية العالم بأنها منظومة من التطلُّعات والمشاعر والأفكار التي تجمع بين أعضاء طائفة أو فئة أو طبقة أو قطاع ، وتضعهم في معارضة أو

مواجهة أو تناقض مع الطَّوائف الأخرى .

ومهما تتعدَّد اجتهادات النُّقاد الماركسيين ، فإن قاعدة انطلاقهم لا تزال تكمن في كتابات ماركس وإنغلز في مجال الأدب والنَّقد ، والتي ترفض جميع النِّزعات المثالية التي تتجاهل أو تجهل الحقائق المادية والظروف النِّسبية للإنسان في حياته اليوميَّة ، ولا تضعه في سياقه في مجتمع معين وفي فترة تاريخية محددة . وقد تهكَّم ماركس وإنغلز في كتابهما « الأيديولوجيا الألمانية » من الفلاسفة والأدباء الذين ينطلقون من تصورات مسبقة لكيان الإنسان ، ثم يتوهمون أن هذه التصورات هي التي تُحدِّد وجوده الاجتماعي ، برغم أنها تصورات من صنع خيالهم . يقول ماركس وإنغلز :

« إننا لا ننطلق مما يقوله البشر أو يتخيلونه أو يتوهمونه ، ولا مما هم عليه في أقوال الغير وفكره وخياله وتوهمه ، لنصل بعد ذلك إلى البشر بلحمهم ودمهم ، كلا ، إننا ننطلق من البشر وسط ظروفهم النِّسبيَّة وحقائق حياتهم الواقعيَّة . ومن منطلق حياتهم الواقعيَّة ، نرصد تطور الانعكاسات والأصداء الأيديولوجية لهذه العملية الحيوية . وبناءً على ذلك فإن الأخلاق والدين والميتافيزيقا وجميع مقومات الأيديولوجيا ، وكذلك الأشكال الشُّعورية التي تطابقها ، تفقد في الحال كل مظهر من مظاهر الاستقلال الذاتي . فهي لا تملك تاريخًا ولا تطورًا في حدّ ذاتها ، بل على النَّقيض من ذلك ، فإن البشر عندما يطورون إنتاجهم المادي وعلاقاتهم الاجتماعية ، يغيرون واقعهم الخاصّ بهم ويغيرون في الوقت نفسه فكرهم ونتاج هذا الفكر . »

وكان المحور الأساسي الذي دارت حوله كل اجتهادات النقد الماركسي يتمثَّل في أن الأدب لا يسعى لوصف الحياة والكشف عنها فحسب ، بل يهدف أساسًا إلى تغييرها بطريقة علميَّة وعمليَّة .

ما قبل الرَّفاييليَّة

Pre-Raphaelitism

ارتبطت حركة أو نظريَّة « ما قبل الرَّفاييليَّة » بمجموعة من الفنانين التشكيليين والشُّعراء الإنجليز وكانوا في صدر شبابهم ؛ إذ تراوحت أعمارهم بين التاسعة عشرة والحادية والعشرين ، وهم : هولمان هنت ، ودانتي جبرييل روزيتي ، وجون إ. ميليه ، وانضم إليهم بعد ذلك في عام ١٨٤٨ ، الناقد ف. ج. ستيفنز ، والنَّحات توماس ولنار ، والرَّسام جيمس كولنسون . كانوا يبحثون عن أساليب وآفاق جديدة للتعبير الفني سواء في الشِّعر أو الفن التشكيلي ، بعد أن سئموا المدارس التقليدية للفن الأكاديمي .

لقد ثار هنت وميليه وروزيتي ، عندما كانوا طلبة في مدارس الأكاديمية الملكيَّة ، على الأساليب التي شاعت في التعبير التَّشكيلي والشِّعري ، والتي كانت تقدم في المحافل والمعارض السَّنويَّة للأكاديمية ، فنادوا بالتعبير عن أفكار أصيلة حيَّة في الفن والأدب ، وبالعودة المباشرة إلى الطبيعة بكل براءتها ونقائها وتجددها الدائم ، وقالوا إن الفن الذي لا ينظر إلى الأشياء والموجودات كما لو كان يراها لأوَّل مرة ، ليس بفن على الإطلاق . كان حماسهم لا يفتر في بحثهم عن مغامرات استكشافية في الفن ، وأفكار أصيلة غير مستهلكة مع أساليب وأشكال جديدة للتعبير عنها ، كما كانوا متعاطفين مع كل ما هو مباشر ، و جاد ، وقريب إلى القلب ، ومتدفق بالمشاعر ، في حين لفظوا كل ما هو تقليدي ، واستعراضي ، ومحفوظ عن ظهر قلب دون انفعال حقيقي به .

من هذا المنطلق سميت النظريَّة باسم « ما قبل الرفاييلية » ؛ فقد اعتبروا فنان عصر النَّهضة رفاييل ممثلاً لهذا العصر الذي مارس تأثيره القوي على عصور متتالية حاكته في أساليبه وأشكاله ، التي تحوَّلت بعد ذلك إلى قوالب جامدة جاهزة لصب المضامين والأفكار فيها . من هنا كان تمرُّد هذه المجموعة من الفنانين والأدباء والشُّعراء والنُّقاد ضد سطوة عصر النهضة على العقول والأفئدة ، ورغبتهم في مد جذورهم الفكرية والفنِّية إلى ما قبل عصر رفاييل ، أي إلى العصور الوسطى التي اكتشفوا فيها نوعًا من التفرُّد الذي استمتع به كل فنان ، خاصَّةً في أعمال التصوير العظيمة التي أبدعها الفنانون الإيطاليون قبل رفاييل . وكان جون راسكين من أبرز النُّقاد الذين بشَّروا بهذا التَّوجُّه ، وحاولوا التنظير له ، في حين قام مادوكس براون بتطبيقات متعدِّدة له لإثبات أصالته .

كان تركيز المجموعة في البداية على الفن التشكيلي ، لكن الشِّعر سرعان ما زاحم هذا الفنَّ على صفحات مجلة « الجرثومة » التي أصدروا منها أربعة أعداد في عام ١٨٥٠ . لكن وحدة المنظور كانت واضحة في كلا الفنَّين ، وهو التَّخلص من كل القوالب التي ترتَّبت على محاكاة عصر النَّهضة سواء في التَّصوير والنَّحت أو الشِّعر والأدب . واكتسبت النَّظرية قوَّة دفع جديدة منذ بداية عام ١٨٥٦ ، عندما التقى روزيتي بوليم موريس وبيرن جونز ثم الشاعر سوينبيرن في أوكسفورد ، فبدأت الحركة تكتسب صبغة أدبيَّة وشعريَّة واضحة . فقد تميَّز الإبداع الشِّعري بشكل جديد من الواقعيَّة ، وبدت الصُّور والألفاظ وكأنها مستمدَّة من العصور الوسطى ، خاصَّة تلك التي لم تعد مستعملة منذ بدايات عصر النهضة . وتردَّدت أصداء من سبنسر شاعر الملكة إليزابيث ، مع إحياء للموال الشعري الذي ازدهر في القرن الثامن عشر ، والأشعار المبكرة لتينيسون والتي اعتبرت قصائد ما قبل رفاييلية ، لذلك كان جون كيتس من الشُّعراء المفضلين لدى رواد الحركة .

وقد تميَّزت قصائد شعراء « ما قبل الرفاييلية » بالميل نحو الثراء اللُّغوي والتصويري ، وتوظيف الحليات والزَّخارف اللَّفظيَّة والمعنويَّة في تقديم صور ومشاهد وفقرات زاخرة بالتَّفاصيل الدَّقيقة والمثيرة التي يمكن أن تشكِّل تجربة ممتعة للقارئ . وكانت النظرية الأدبيَّة من المرونة بحيث تحوَّلت من ارتباط حميم بالطبيعة والتزام بقوانينها ، إلى نوعٍ من تقديس ما ليس له علاقة بالمجتمع والواقع ، والانطلاق من إسار الطَّبيعة والحياة البشريَّة الفعليَّة إلى آفاق عوالم شعريَّة يخلقها الشاعر بخياله وتصوُّره الذي ينطبع في وجدان القارئ بأسمى الأحاسيس وأجملها . وتعدُّ قصيدة روزيتي « الآنسة المباركة » من أنقى النماذج الشِّعرية التي تجسِّد هذه الملامح . كذلك فإن من أهم الأصوات تعبيراً عن هذه الحركة في الشِّعر الإنجليزي كان وليم باتلر ييتس (١٨٦٥ - ١٩٣٩) ، الذي حاول العودة إلى الأناشيد والأغاني الإنجليزية الفولكلورية القديمة (الكلتية) وتوظيفها في شعره ، متبعًا في ذلك نفس التقاليد التي رسَّخها واتبعها دعاة حركة أو نظرية « ما قبل الرفاييلية » في الرَّسم والتصوير والنحت .

وبرغم أن حركة « ما قبل الرفاييلية » لم تدم طويلاً ، إلا أنها أثبتت حقيقتين فنِّيتين ونقديَّتين وجماليتين ، وهما أن الفن يملك في داخله طاقة لتجديد نفسه في مواجهة أيَّة قوالب أو تقاليد تفرض عليه بمرور الزَّمن ، مهما تكن هذه القوالب والتقاليد من الرسوخ والثِّقل . والحقيقة الثانية تبلور العلاقات العضوية بين مختلف الفنون مهما بدت متباعدة ظاهريًا ، ذلك أن لغة الفن تكاد تكون واحدة ، وإن اختلفت أدواتها ومفرداتها بين الإبداع الأدبي والشِّعري وبين الإبداع التَّشكيلي أو أي فن آخر مثل الموسيقى والمسرح والسينما . . إلخ . إن تاريخ الفن سلسلة متَّصلة من حركات التجديد والإحياء على مر العصور .

المثاليَّة

Idealism

منذ زمن أفلاطون – أي منذ حوالى أربعة وعشرين قرنًا – أصبح المجتمع المثالي الخالي من البؤس والشَّقاء والخوف والذُّل ، حلم معظم الأدباء الذين آمنوا بأن وظيفة الأدب تصوير المجتمع الإنساني كما يجب أن يكون ، وليس كما هو بالفعل . فهناك مثلٌ أعلى لا بدَّ أن تبلغه الحياة حتى تكتسب معناها الحقيقي الذي يجعلها جديرة بأن تعاش . وهذا يعني أن تصوير الحياة في جوهرها المثالي الحق لا يهدف إلى مجرد إلقاء ضوء موضوعي على طبيعتها الحقة ، بل يرمي أيضًا إلى إبراز إمكانات التطوُّر الذي يجب أن يشقَّ طريقه ابتداء بالواقع وانتهاء بالمثال . ويبدأ مفهوم المثاليَّة في الأدب بكتاب « جمهورية أفلاطون » الذي حدَّد فيه الخصائص التي يجب أن يتميَّز بها أي مجتمع إنساني منشود .

وبعد أفلاطون جاء عالم الدِّراسات الإنسانية في بدايات عصر النَّهضة السير توماس مور Thomas More ، وألَّف كتابه الشهير « يوتوبيا » Utopia الذي أوضح فيه أنه لن يتحقَّق العالم المثالي إلا إذا تكاتف كل الجهد والنشاط الإنساني نحو هذا الهدف . ويبدو أن استحالة هذا الهدف هي التي جعلت المثالية تلتزم حدود النظرية ولا تحمل أيَّة إمكانات أو احتمالات لتطبيقها على أرض الواقع ؛ فقد ظلَّت حبيسة الأعمال الأدبيَّة والروائية التي حاولت تقديم تصوُّرات مختلفة للمجتمعات المثاليَّة أو المدن الفاضلة كما أسماها العرب .

وبرغم استحالة التطبيق العملي ، فإن النَّظريَّة المثاليَّة انقسمت إلى نوعين : المثالية الهروبيَّة والمثاليَّة البناءة ، أو المثالية السَّلبيَّة والمثالية الإيجابيَّة . وكان توماس مور أول من ألمح في كتابه إلى الفرق بينهما . فالمثاليَّة الهروبيَّة السلبيَّة تجنح إلى الخيال المسرف ، وتخلق عالمًا زاخرًا بالأوهام الجميلة والبشر الذين يقتربون في صفاتهم من الملائكة ، وإذا كانت هناك شخصية شريرة ، فهي مثالية أيضًا في شرها مما يجعلها نموذجًا شيطانيًا . ذلك أن الشخصيات في هذه الأعمال مجرد أنماط تصور المثال في كل أشكاله . والكاتب لا يهتمُّ إلا بإثارة خيال القارئ الذي يعوضه كثيرًا عن كآبة الواقع الجاثم على كاهله . ولا يهم أنه خيال منفصل تمامًا عن دنيا الواقع ، فليست العبرة بالتَّطبيق أو التنفيذ ، وإنما باستمراء الْمُتع الخياليَّة والأوهام الجميلة . فالرواية المثالية الهروبيَّة السلبية حلم جميل لا بدَّ أن يستيقظ منه القارئ ، لكن بعد أن يستمتع به .

وقد اختلف النُّقاد وعلماء النفس حول أثر هذا الحلم في نفسية القارئ ، فبعضهم قال إن القارئ ينتهي من قراءة مثل هذه الرواية ، وهو أشد إقبالاً على الحياة ومواجهة للصِّعاب كنتيجة للاسترخاء النفسي الذي مارسه . والبعض الآخر يقول إن العكس هو الذي يحدث تمامًا ؛ لأن القارئ بعد أن يضع الرواية جانبًا ، يرى الدنيا أشد قتامة بالمقارنة بالعالم الوردي المثير الذي عاشه مع أبطال قصته ، ولذلك فإن نقمته تشتدُّ على ظروف حياته الواقعية .

وكانت المثالية مقصورة على مضامين هذه الروايات ، ولم تؤثر في شكلها الفني أو تقدِّم نوعًا روائيًا جديدًا على المستوى التقني . فقد كانت تميل إلى الأساليب التَّجريدية التي لا تخرج عن نطاق مواقف مثالية وشخصيات نمطية ، لا تملك سخونة الواقع وحيويته . ومن أشهر هذه الروايات ذات المضمون المثالي المغرق في الخيال ، رواية « مدينة الشمس » للإيطالي توماسو كامبانيللا ، ورواية « الجنس البشري القادم مع المستقبل » للإنجليزي بالوار ليتون .

والروايتان مستلهمتان من كتاب توماس مور « يوتوبيا » أو « العالم المثالي » ، لكن مع جنوح شديد إلى الخيال المسرف الذي يتخطى خيالات الرومانسية المتطرفة وشطحاتها .

ومنذ القرن الثامن عشر ، بدأ الاتِّجاه البناء والإيجابي والأكثر واقعية يصبغ المثالية بصبغة شبه علمية ، كما يبدو في رواية كابيه « رحلة إلى إيكاريا » عام ١٨٤٥ ، ورواية إدوارد بيلامي « النظر إلى الوراء » عام ١٨٨٨ . وهاتان الروايتان تقدمان خطة أو برنامجًا محددًا من أجل تحسين الواقع ، ورفع مستواه ، والاقتراب به من عالم المثال بقدر الإمكان . ولكن يبدو أنه من العسير وضع حدود فاصلة بين المثالية السلبية والمثالية الإيجابية التي قدمت خططًا مدروسة لتحسين الواقع ، لكنها اعتمدت أيضًا على الخيال المحض للروائي ، بل إن ما جاء في هذه الروايات لم يتم تطبيقه برغم مرور حوالى قرن ونصف قرن عليه ، مما يدلُّ على استحالته التي تقترب في درجتها من استحالة المثالية الهروبيَّة السلبيَّة ، إذ يبدو أن صرامة الواقع وطغيانه وسطوته أقوى من كل هذه الأحلام الورديَّة الرهيفة التي لا تتجاوز في أحايين كثيرة حدود التمنيات الطيِّبة . ومع ذلك ، فلا بأس من التعلُّق بالأمل والخيال في مواجهة هذا الواقع .

ويتجلى هذا الأمل في كتاب وليم موريس الإنجليزي « أخبار من اللامكان » الذي يبدو كأنه موال طويل جميل ، يتغنى بالبساطة والبراءة والسعادة التي يزخر بها عالم القرية النائية عن صخب المدينة وتعقيدها . وقد مهد هذا الكتاب بما عُرف بحركة « جاردن سيتي » أو « المدينة الحديقة » التي بدأها جيمس سيلك باكنجهام بكتابه « الأمراض القومية والأدوية العملية » الذي كان مصدرًا للوحي بالنِّسبة لأعمال أدبيَّة تمثل ما يمكن تسميته بالمثاليَّة العلميَّة ، مثل رواية ابنزر هاورد « المدن : حدائق الغد » عام ١٨٩٨ ، ورواية الأمريكي

بيلامي « النَّظر إلى الوراء » التي تحكي قصة شاب من بوسطن ، استيقظ ذات صباح فوجد نفسه في عصر مختلف وعالم مثالي عجيب . وكل أحداث الرِّواية ومواقفها تدور في هذا العالم الذي لا يخضع لعنصري الزمان والمكان التقليديين . وكان الروائي الأمريكي نثانيل هوثورن قد سبق بيلامي إلى الإصلاح الاجتماعي والتَّبشير الأخلاقي ، لكنه لم يكن يملك النظرة العلمية التي تشبث بها بيلامي الذي نشر في نهاية روايته ملحقًا بعنوان « المساواة » تحدث فيه مباشرة عن القيم والمُثُل التي جسَّدتها شخصيات روايته ومواقفها ، حتى لا يفوت القرّاء أي معنى أو دلالة لها .

واعتمد معظم الأدباء والروائيين في بناء أعمالهم على حيلة إرسال أبطالهم في رحلات خيالية سواء عبر المكان أو عبر الزمن ، وكانت تتمُّ بمنطق الأحلام التي كانت الجسر الذي ربط بين عالم المثال ودنيا الواقع . وأحيانًا كان البطل يستيقظ من النوم ليبدأ حلمًا أو رؤيا طويلة ، يعيش عجائبها أمام القارئ . ولكن كثيرًا من النُّقاد من أمثال جيمس هيرتزلر في كتابه « تاريخ الفكر المثالي » ١٩٢٣ ، وليونيل مامفورد : « تاريخ الأدب المثالي » ١٩٢٣ ؛ وكارل مانهايم : « العقيدة المثاليَّة » ١٩٣٤ ، وت. ت. راسل : « جولات في عالم المثال » ١٩٣٢ ، هاجموا الأدب المثالي على أساس أنه مُجرَّد مسكِّن مؤقَّت لآلام البشرية ، ويغري الناس بالهروب من مواجهة واقعهم ، ويبثُّ فيهم إحساس العجز عن العمل الإيجابي المثمر . ويستشهد هؤلاء النُّقاد بمواطني وليم موريس في كتابه « أخبار من اللامكان » ، وهم الذين يعيشون في إنجلترا من صنع خياله البحت ، ويطالعون روايات القرن التاسع عشر التي تغلف الشَّقاء والبؤس بغلالة رقيقة وجذابة من المثالية والرومانسيَّة الحالمة ، بدلاً من تعرية الواقع حتى يمكن معالجته في ضوء علمي . بل إن عالم الغد المثالي الذي يتطلَّع إليه الأديب ، يتحقق في أعماله دون صراع مستميت

يناسب صعوبته بل واستحالته . ولذلك فمعظم هذه الرّوايات تخلو من الصّراع الدّرامي الذي ترك مكانه للتغني والتسبيح بحمد العالم المثالي القادم . وإذا كان هناك جمهور من القراء لهذا النوع من الأدب ، فلا بد أن يرجع إلى عنصر التّشويق الذي يمسك بتلابيب البطل في كل خطوة جديدة يقدم عليها .

ولكن ليس كل الأدب المثالي عبارة عن تصوير خيالي لا يمت لعالم الواقع بصلة ، فهناك أدب الإسقاط السياسي الذي يخلق عالمًا خياليًا موازيًا للعالم الواقعي حتى تبدو المفارقة بينهما واضحة عن طريق التلميح والغمز واللّمز والرّمز ، مما يدفع بالقارئ إلى إشهار أسلحة السُّخرية والتهكّم لديه ، وهو سعيد باعتماد الروائي على ذكائه ولماحيته ودعوته له لمشاركته في تعرية الأوضاع الاجتماعيّة والسياسيّة والاقتصاديّة التي لا تليق بكرامة الإنسان . ويعد كتاب « كليلة ودمنة » رائدًا في هذا المجال ، لأنه يخلق عالَمًا خياليًا ، تتحدث فيه الحيوانات والطيور على سبيل التفكهة ، لكن الهدف الكامن خلفه هدف جاد تمامًا ، وإن كان غير مباشر ومراوغًا بحيث يصعب اتهام قائله بتهمة إشعال نار الفتنة الشّعبية ضد السُّلطة الحاكمة . ونفس المنهج اتّبعه بعد ذلك الإنجليزي جوناثان سويفت في روايته الشّهيرة « رحلات جاليفر » وكتابه الساخر « معركة الكتب » ، الزاخرين بأساليب التّورية والرّمز والإيحاء والتلميح إلى الأوضاع السّياسيّة الحزبية والثّقافية المعاصرة . وسار على نفس المنوال صامويل باتلر في روايته « إيروهون » التي سخر فيها من مثاليّة وليم موريس في روايته « أخبار من اللامكان » ، والتي اعتبرها النُّقاد أكثر الروايات صرامةً في المنهج العلمي الذي اتبعته ، والذي قام بتوظيف النّظريات السّياسيّة والتعليميّة والتربوية والسيكولوجية التي كانت سائدة في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين ، ولذلك فإن أثر هذه الرواية كان اجتماعيًا وسياسيًا واقتصاديًا أكثر منه أثرًا فنيًا وأدبيًا وروائيًا .

ويبدو أثر رواية « إيروهون » لصمويل باتلر واضحًا في منهج المفكِّر الاجتماعي فورييه الذي اقتبس فكرة الجيوش العمالية وحركة الحفاظ على العوامل البناءة والدافعة في الحراك الاجتماعي من باتلر . وبرغم المثالية التي صبغت أفكار فورييه نتيجة لتأثره بباتلر ، إلا أنها أدت بعد ذلك إلى المنهج العلمي المدروس الذي نادى به الاشتراكي الإنجليزي الرائد روبرت أوين ، وجعل منه أساسًا لتخطيط أي مجتمع جديد .

وبرغم الاتهام المُتكرِّر للأديب المثالي بالهروبية والسلبيَّة التي تغمض أعينها عن حقائق الحياة ، وتدفع الناس إلى العيش في أضغاث الأحلام ، فإن لها من الجوانب الإيجابيَّة البناءة ما لا يمكن إنكاره ؛ مثل شحذ الإرادة بأن هناك دائمًا إمكان التَّغيير إلى الأحسن وربما التَّطوير إلى الأمثل ، وأنَّه لا يعقل أن تظل الحياة ثابتة في مكانها ، وأن الطُّموح إلى تحقيق المثل الأعلى - حتى في حالة عدم بلوغه - هو الفارق الأساسي بين الإنسان وغيره من الكائنات الأخرى . وكثيرًا ما تسيطر العادة والرتابة والتكرار على حياة الإنسان ، فيوحي إليه عقله الباطن بأن الأمل في التجديد والتَّطوير ليس سوى وهم ، إذ لا توجد سوى حدود الواقع الراهن للتحرُّك داخلها . هنا يدق الأدب المثالي باب الإنسان لإيقاظه من غفلته ، ذلك أن سنَّة التَّطور نفسها تدل على أنه لا يوجد ما يسمى بالواقع وما يسمى بالمثال ، لأن الواقع نفسه كان مثالاً في حد ذاته إلى أن استطاع الإنسان تحقيقه فأصبح واقعًا ، وبذلك يكون المثال امتدادًا طبيعيًا للواقع وليس نقيضه ، بل ويمكن اعتبار المثال ذاته واقعًا طالما أنه يقع في فكر الإنسان وخياله ، ويحمل في طياته إمكان تنفيذه وتطبيقه بإخراجه من مجال الفكر المجرد إلى حيز الوجود المادي ، لأن المادة تبدأ دائمًا بالفكر . ولذلك فالأدب المثالي لا يخلو من النظرة العلمية ، وحتى في حالات تطرُّفه إلى الهروبيَّة والسَّلبية ، فإنه على الأقل يلقي أضواء جديدة على طبقات

الواقع الراكد المتكلِّس ، ويلمح إلى القوى الدَّفينة والكامنة في الإنسان التي ركدت وصدئت ؛ لأنه أهملها ونسيها بحكم الحياة الرتيبة التي كثيرًا ما تحيله إلى كيان آلي .

وإذا كان بعض القراء يستمتعون بالأدب المثالي على سبيل التَّسلية وتزجية وقت الفراغ ، فهو لا شك يمكنهم من إلقاء نظرة جديدة إلى الواقع الذي يحاصرهم ، بل إن عمليَّة إثارة الخيال في حد ذاتها لها جانب إيجابي أيضًا ، وليست مجرد هروب وسلبيَّة ، فشتان بين الخيال اليقظ الحاضر دائمًا والخيال الراكد العاجز عن تخطي حدود الواقع . ومن المعروف أن إثارة الخيال تؤدي في أحايين كثيرة إلى إعمال الفكر ودراسة الإمكانات المتاحة أو كشف الخفي والكامن منها ، وإطلاق ملكات الإنسان ومواهبه بل وربَّما عبقريته . عندئذ يدرك أنه آن الأوان لتغيير حياته واستكشاف آفاق جديدة . أما كيف يغير حياته ، فهذا ليس من وظيفة الأدب ، لأنَّه من وظيفة العلوم الطبيعية والإنسانية بصفة عامَّة . هنا تكمن الوظيفة الريادية للأدب الذي يسأل ويتساءل ويشكك ويحفز ويلقي الأضواء الفاحصة على المشكلات التي أزمنت بتعوُّد الناس عليها ، لكن ليس عليه أن يجيب عن الأسئلة أو أن يحلَّ المشكلات ، لأن هذا هو الدور التكميلي الذي يجب أن يقوم به العلم الذي لا يتناقض مع الأدب وإنما يكمله .

ويقترب الأدب المثالي كثيرًا من الفلسفة ؛ لأنَّه يبلور مباحث الفلسفة الثَّلاثة الرئيسيَّة : الحق والخير والجمال . وكانت الروائية الإنجليزيَّة جورج إليوت « ماري آن إيفانز » تقول بأنه لا خير في فن روائي لا يجسد الحق ، ولا يسعى إلى الخير ، ولا يحقق الجمال . كذلك الروائي الروسي ليو تولستوي الذي جعل من هذه القيم أعمدة أقام عليها أبنية رواياته . ولكن شكسبير ودستيوفسكي تعاملا مع المثاليَّة على أنها نظرية تسعى إلى التعرُّف على

الوجود الروحي للإنسان ، وملامسة الظَّواهر الميتافيزيقية والكونية التي تختفي وراء مظاهر الحياة الرتيبة للإنسان ، وهي الظواهر التي عجزت العلوم الطبيعية والتجريبية عن اكتناه أسرارها . هنا يكمن التناقض بين المثالية بآفاقها التي لا تحدُّها حدود ، والطبيعية التي تضع الإنسان بين جدران الواقع السَّميك بكل تفاصيله الدقيقة التي تمنعه من التطلُّع إلى ما وراء حدودها .

والأديب المثالي يسعى للكشف دائمًا عن الطبيعة الخيِّرة والجميلة للإنسان ، وتجسيدها أمامه حتى يرى السُّمو الذي خلقه به الله . والشَّر بالنسبة للأديب المثالي شيء عارض وعابر في حياة الإنسان ، لأنه غالبًا ما يكون نتيجة للضُّغوط الاجتماعية المؤقتة . فالإنسان بطبيعته لا يجرؤ على مهاجمة قيم الحق والخير والجمال ، وحتى أكثر الناس شراً لا يكن في داخله سوى كل احترام لهذه القيم برغم أنها تتعارض مع قيمه الفاسدة التي يحقق بها أهدافه الشريرة . وتقع المسئولية في النهاية على كاهل المجتمع الذي يمكن أن يجعل من الإنسان عضوًا فاسدًا أو صالحًا . فالفساد ليس قدرًا على الطِّبيعة البشريَّة لا فكاك منه ، بل هو مجرد تيار يمكن حصاره وإيقافه ، لو تحولّت قيم الحق والخير والجمال إلى مبادئ عملية ومادية ملموسة . والروائيان الإنجليزيان صامويل ريتشاردسون وأنتوني ترولوب جسَّدا هذا الاتجاه المتفائل بمصير الإنسان في رواياتهما التي غالبًا ما تنتهي نهاية سعيدة ، مُعبرة عن الأمل والرجاء في المستقبل وانتصار الخير على قوى الشر .

هنا يبدو التناقض واضحًا بين تفاؤل المثاليَّة وتشاؤم كل من الطبيعية والواقعية النقديَّة من المصير الإنساني . ولكن أحيانًا يبدو تفاؤل المثالية مفتعلا لأن الأديب يجد لزامًا عليه أن ينهي روايته نهاية سعيدة حتى ولو لم تكن متمشية مع المجرى الطبيعي للأحداث والمواقف ، لمجرد أنه يريد إثبات أن الخير لا بد أن ينتصر في نهاية الأمر ، مما يضطره إلى التدخُّل بنفسه ، وتوجيه دفَّة

الأحداث الوجهة التي يراها هو وليست الوجهة التي يراها العمل الأدبي .

ونظرًا للتناقض الواضح بين المثاليّة وكل من الطبيعيّة والواقعية ، فقد اقتربت المثالية كثيرًا من الرمزية التي سادت القرن التاسع عشر ، خاصة في شعر بودلير ومن سار على نهجه الرمزي . وكانت الناقدة دوروثي نوليز في كتابها « التأثير المثالي على المسرح » ١٩٣٤ قد قالت : « إن الرمزيّة الفرنسية بالذات ليست سوى الامتداد الحديث للمثاليّة التي بدأت من جمهورية أفلاطون ، ولكن في صيغة جديدة لها تناسب الروح المعقدة للعصر الحديث . »

ويقول الناقد الألماني برونشفيج في كتابه « المثالية المعاصرة » عام ١٩٠٥ ، إن المثاليّة كانت تطلق على الناقد الذي يحلِّل الأفكار الواردة في العمل الأدبي في ضوء المثل العُليا للفلسفة المثالية : الحق والخير والجمال ؛ أي أنه كان يهتم بالمضمون أولاً ثم يتناول الشّكل فيما بعد ، لأنه كان يعتقد أنه لا خير في شكل جميل يحتوي على أفكار بالية وآراء متعفنة . والعمل الأدبي الناضج لا يفصل بين جمال الشّكل وجمال المضمون . كما يستشهد الناقد ج. ب. آدامز في كتابه « المثالية والعصر الحديث » ١٩١٩ ، بآراء الفيلسوفين الألمانيين شوبنهاور وهيجل ، والشاعرين الإنجليزيين بوب وشيللي ، والمفكر الأمريكي إيمرسون ، خاصة في مقالته عن الطبيعة ، ويؤكد أن العمل الأدبي لا بد أن يحتوي على أفكار إنسانية بناءة ، لأن الأدب بطبيعته نشاط إنساني مثالي وأخلاقي إذا ما سار في طُرقه الصحيحة ولم ينحرف عنها . أما العمل الأدبي ذو البنية المحكمة لكنه يتضمن أفكارًا هدامة مخربة ، فمثله في ذلك مثل الجريمة الكاملة التي تدل على براعة مرتكبها وحنكته ، لكنها براعة منافية لكل مبادئ الحق والخير والجمال .

ويضيف الناقد جيمس رويس في كتابه « محاضرات عن المثالية الحديثة » ١٩١٩ ، فيقول إن المأخذ الذي يمكن أن يؤخذ على النقد المثالي أنه كان

يتطرف أحياناً إلى الحد الذي يطلب فيه من الأديب أن يتحوّل إلى واعظ أخلاقي ، أي أن يضع اهتمامه بالجانب الفني في مرتبة تالية ؛ وبذلك تتضاءل الوظيفة الجمالية للفن الذي يصبح أداة لتوصيل الوعظ والإرشاد والتوجيه المباشر إلى جمهور القراء الذي يرفض بطبيعته الوعظ الذي يصيبه بالملل ، وبالتالي يرفض الأفكار المثالية الواردة في العمل الأدبي ، بل ويمكن أن يسخر منها ، خاصّةً إذا شعر أن الأديب يضعه في موضع التلميذ الذي يجب أن يتلقى الحكمة والفكر والعلم على يديه . أما إذا وظف الأديب طاقات الشكل الفني وجمالياته من أجل إثارة التجربة السّيكولوجيّة الممتعة داخل القارئ ، وإعادة صياغة نفسيته وتشكيلها بما يجعلها على استعداد لتقبُّل الأفكار الجديدة – فسيكون الإقناع الفني خير ألف مرة من التّوجيه والوعظ والإرشاد المباشر . هنا تبدو وظيفة الشكل الفني للعمل الأدبي الذي لا يفرض نفسه على المتلقي من الخارج ، بل يتسلل في نعومة ممتعة إلى داخله ، ويفقده كل مناعة لمقاومة الأفكار المستحدثة مهما كانت غارقة في التخيُّلات المثالية ، وبالتالي فإنه يؤثر في شخصيته ويغير من سلوكه مما يؤكد الدور الريادي والعملي والإيجابي والفعال للأدب في التطوُّر الحضاري والتقدم الإنساني ، مهما كان متطرفاً في توجُّهاته المثاليّة ، ذلك أن العبرة في النّهاية بمصداقية الواقع الفني للعمل الأدبي وليست بثقل الواقع الحياتي العملي والمعيش . والفن بطبيعته ليس محاكاة للحياة وإنما هو إعادة صياغة لها .

مدرسة براغ
Prague School

هذه المدرسة اللُّغوية والنقدية التي تنتسب إلى العاصمة التشيكية ، تشبه إلى حد كبير مدرسة موسكو ، باعتبارها امتدادًا وتطويرًا للشكلية الروسية . وكما كانت هناك « حلقة موسكو اللُّغوية » Moscow Linguistic ، فقد سبقتها « حلقة براغ اللغوية » Prague Linguistic Circle التي مارست أنشطتها اللغوية والنقدية من عام ١٩٢٦ وحتى عام ١٩٤٨ . ولم تكن هناك حواجز في الانتماء إلى أي منهما ، فقد كان الناقد والمفكِّر الكبير رومان ياكبسون عضوًا في كليهما ، وذلك للتشابه في التوجُّهات اللغوية والأدبية والنقدية . فقد كان الأدب في نظر المدرستين هو فن اللغة الذي في إمكانه أن يصل بها إلى آفاق وأعماق تعبيرية ، لا يمكن أن تبلغها أدوات غير أدبيَّة أو غير فنية .

ولعل الفارق الوحيد بين مدرسة براغ ومدرسة موسكو أن الأولى استمدَّت مفاهيمها من التراث التشيكي في القرن التاسع عشر ، خاصَّةً فيما يتصل بالشكل اللغوي والفني ، في حين استمدَّت الثانية مفاهيمها من التراث الروسي بالإضافة إلى ريادتها في النظرية الشكليَّة . لكن التفاعل بين المدرستين ، خاصَّةً من خلال رومان ياكبسون وبيتر بوغاتيريڤ ، منحهما ثراء فكريًا ونقديًا لتعود مصادرهما التراثية ، وجعل تأثيرهما يمتد إلى معظم الدوائر الأدبية في أوربا .

ركَّزت مدرسة براغ على اعتبار العمل الأدبي منظومة من العلاقات الشَّكلية ، وذلك من خلال روافدها التي تمثَّلت في المبادئ اللُّغوية التي وضعها فرديناند دي سوسير ، ونظرية الظاهرية التي ابتكرها إدموند هوسيرل ، ونظرية الجشطالت في علم النفس . وكان فكر أصحاب الحلقة أو المدرسة من المرونة بحيث استوعبوا كل هذه النَّظريات أو الاجتهادات ، وصاغوها في منظومة فكرية شاملة ومتناغمة ، يفسرون بها الظَّواهر اللُّغوية والأفكار الفلسفية والمواقف الواقعيَّة سواء في الأعمال الأدبية أو العلوم الإنسانية . ويرجع مصطلح البنيوية إلى « حلقة براغ اللغوية » حين أطلقه عليها رومان ياكبسون في عام ١٩٢٩ ، ليتحوَّل المصطلح إلى نظرية من أشهر النظريات التي لم تقصر نشاطها على مجالات الأدب والفن ، بل تحوَّلت إلى منهج أخذ به علماء كثيرون في شتى العلوم الإنسانية والاجتماعية ، برغم أن هذه الحلقة أو المدرسة بدأت بداية شكلية وجماليَّة بحتة ، وصرفت النَّظر عن التركيز على المضامين الفكريَّة أو الموضوعات الاجتماعية التي يمكن أن تنطوي عليها الأعمال الشعرية بصفة خاصة .

في البداية كان إيقاع الشِّعر هو محور نشاطها النقدي والتحليلي ، باعتبار الشعر فنًا عالميًا يمكن أن يصل إلى كل البشر عبر الموسيقى الشعرية برغم اختلاف اللغات . فإذا كانت اللغة تعوق المعنى فإنها لا تستطيع أن تعرقل وصول الموسيقى إلى المستمعين ، ولذلك لم تقتصر المدرسة على تاريخ وتراث الشِّعر التشيكي ، بل شملت الشِّعر في لغات أخرى خاصَّةً اللغات السِّلافية التي أهملها النقد الغربي كثيرًا . فقد كان طموحها في مجال جماليات الشكل لا يحد ، لكنها في الوقت نفسه كانت تملك من المرونة ما جنبها الوقوع في القيود الشكلية التي يمكن أن تدخل بها في طرق مسدودة ، إذ إنها ابتداء من عام ١٩٣٤ فتحت أفقًا جديدًا بشروعها في تحليل العلاقة بين

الفنون اللغوية والظواهر الاجتماعيَّة المختلفة .

تراجع تركيز المدرسة على موسيقى الشعر وأصواته ، بعد أن سيطر اهتمامها بالأثر الذي تمارسه دلالات الأعمال الأدبيَّة على الواقع المادي خارج نطاق اللُّغة المجرد . وتواصل نشاط المدرسة في هذا المجال حتى عام ١٩٣٨ لتثبت مرونتها مرة أخرى في مواجهة العوامل الخارجية المتغيرة ، خاصَّة تلك التي أرهصت بها التطورات السياسية التي أدت إلى اندلاع الحرب العالمية الثانية في سبتمبر ١٩٣٩ ، ثم الغزو الألماني لتشيكوسلوڤاكيا الذي دفع ببعض أعضاء المدرسة إلى الهجرة مثل رومان ياكبسون ، ورينيه ويليك ، وبيتر بوغاتيريڤ . لكن من بقي من أعضائها لم يستطع ممارسة نشاطه النقدي سواء في أثناء الحرب نتيجة للاحتلال النازي ، أو بعدها لسيطرة النِّظام الشيوعي على تشيكوسلوڤاكيا ، وفرضه الحظر على الدراسات البنيوية للأدب والفن ؛ لأنها لا تساير توجهه الدعائي المباشر لمبادئه السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية .

وبرغم الظروف الصعبة التي مرَّت بها مدرسة پراغ في مرحلتها الأخيرة قبل اندثارها ، فإنها سجلت ريادة لا يمكن تجاهلها في دراسة العلاقة المعقَّدة والمراوغة بين العمل الأدبي وبين المتلقي ، وذلك على يد ناقد وعالم لُغوي كبير لم ينل حظه من الشهرة والأضواء الإعلامية ، ونادرًا ما كان يذكر اسمه مع أقطاب المدرسة ، وهو فيليكس ڤوديسكا ، الذي كرَّس جهدًا كبيرًا وفترة طويلة لوضع نظرية رائدة للتلقي ، على أساس أن العمل الفني يوجد – أولا وأخيرًا – داخل المتلقي سواء أ كان قارئًا أم مستمعًا أم مشاهدًا ، وليس بين دفتي كتاب أو في قاعة كونسير أو على خشبة مسرح أو شاشة سينما . والتلقي في حد ذاته إشكالية زاخرة بالتعقيد والتشعب والمراوغة ، لأنه نسبي تمامًا ويختلف من متلقٍ لآخر ، بل ويختلف من وقت لآخر بالنِّسبة لنفس

المتلقي ، وبالتالي يتعدَّد العمل الفني الواحد بعدد المتلقين له ، أي يتحوّل إلى أعمال فنية لا حصر لها .

وقد ثبت في النص الثاني من القرن العشرين أن أثر مدرسة براغ لم ينته بانفراط عقدها في أواخر الأربعينيات ، بل انتقل وانتشر مع انتقال أعضائها خارج تشيكوسلوفاكيا ، وأصبحت توجهاتها الفكرية والنقدية من معالم الحياة الأدبية على مستوى العالم . فقد كان رومان ياكبسون - بصفة خاصّة - قوة الدفع الأساسية وراء تأسيس « حلقة نيويورك اللغوية » في الأربعينيات ، على غرار « حلقة براغ اللغوية » و « حلقة موسكو اللُّغوية » ، وكذلك وراء الثورة البنيوية في فرنسا ثم في الولايات المتحدة في الستينيات . وكانت القوة الدافعة لها قادرة على جذب عالم أنثروبولوجي كبير هو كلود ليفي - شتراوس إلى التيار البنيوي ؛ مما أدى إلى الانفتاح على الدراسات الإنسانيَّة ، فلم يعد الأمر مقصورًا على دراسة بنية عمل أدبي أو فني فحسب ، وربما كان هذا الانفتاح بمثابة الإرهاصات المبكِّرة للتيار التفكيكي .

ويرجع حماس مدرسة براغ لتبني النظرية البنيوية إلى بحثها الدءوب عن منهج نقدي وتحليلي موضوعي ، ينأى عن الانحياز سواء إلى النظرية الرومانسية أو النظرية الوضعية المنطقية . كانت الرومانسية تركز على الجانب الذاتي أو الشخصي أو الانطباعي في التعبير الفني ، في حين دارت الوضعية المنطقيَّة حول الحقائق أو المعارف الصادرة عن الحواس كأدوات لإدراك الواقع واختبار نوعية العلاقات بين مكوناته وعناصره ، دون اهتمام بما يدور داخل الشَّخص المدرك من انفعالات أو شطحات أو هواجس . وكان من الطبيعي غياب الأرض المشتركة التي يمكن أن تقف عليها كل من الرومانسية والوضعيَّة المنطقية .

أدى هذا التَّناقض أو التَّضاد بين النظريتين بمدرسة براغ إلى البحث عن

نظريَّة ثالثة تجنبها الانحياز إلى الحدس والخيال وحدهما أو إلى الواقع والمادة بمفردهما . وكانت البنيوية هي الحل الموضوعي لهذه الإشكاليَّة أو هذا التَّضاد ، على أساس تخليق جدلي يمكنه الجمع بين ضدين في منظومة أو بنية واحدة قادرة على إيجاد موقف موحد ومتناغم تجاه المعرفة ، من خلال إطار فكري مرجعي ينهض على ثلاثة عوامل أو عناصر متكاملة فيما بينها ، وهي : البنية والوظيفة والعلامة .

ويتمثَّل مفهوم البنية عند أصحاب مدرسة براغ في كيانين متميزين : الأوَّل هو المنظومة الشاملة للعمل الأدبي بصفته بنية هرمية تسيطر فيها العناصر السائدة على العناصر المساعدة ، والثاني هو الكلام المنطوق الذي لا يكتمل مغزاه أو دلالته الحقيقيَّة إلا بإرجاعه إلى الشفرة اللغوية الجماعية لكل الناطقين به . فهي بمثابة الأسس النفسية والفكريَّة والعقلية التي تمكن البشر من استخدام اللغة ، أو ما يعرف عند اللغويين بالمقدرة أو الكفاءة اللغوية . وبالتالي فإن أي عمل أدبي هو في حقيقته إخراج شفرة جماليَّة مُعيَّنة إلى حيز التنفيذ والتجسيد لمعايير فنية مجردة أو مطلقة ، لكنها في الوقت نفسه جزء عضوي في منظومة القيم السائدة في مرحلة ما من مراحل التطور التاريخي لمجتمع ما .

أما مفهوم الوظيفة عند أصحاب مدرسة براغ ، فيتمثل في أنها الأداة الوحيدة للتمييز بين الشَّفرات الثقافية عند رصد الوظائف التي تؤديها . فمثلاً لا يمكن التفريق بين الشَّفرات الرمزية التي يجري التعامل بها في مجال اللغة ، أو الشفرات النظرية التي تتعامل مع الأفكار ، أو الشَّفرات الجمالية التي تهدف إلى إيجاد التناسق أو التناغم ، إلا من خلال الوظيفة التي تؤديها كل منها ، وخاصةً أن كلَّ شفرة تنطوي على بنية هرمية من المعايير التي تعكس الثقافة السائدة . وبالتالي ، فإن طبيعة المادة لا يمكنها التَّفريق بين شفرة

وأخرى ، وإنما هي وظيفة الشَّفرة ذاتها وما تؤديه في المجال الحيوي لها . وعند تطبيق هذا المفهوم على نقد الأعمال الأدبيَّة والفنية وتحليلها بهدف استيعاب كل أبعادها ، فإنه يتحتَّم أولاً فحص ودراسة أدائها لوظائف شفراتها من خلال أهم عنصر من عناصرها وهو العلامة .

وإذا كانت الشَّفرة بمثابة منظومة رمزية مشتركة بين المرسِل والمستقبِل لتحديد دلالات الأشياء والمعاني ، فإن العلامة هي إحدى عناصرها أو أدواتها ، وبالتالي فإن كل جزء من أجزاء العمل الأدبي هو في حقيقته علامة من العلامات . وهي علامة تجمع بين الوجود الذاتي والدلالة الخاصَّة بها ، وبين الوجود خارج ذاتها من خلال إشارتها إلى معنى يتجاوز نطاقها . ولذلك يرى أصحاب مدرسة براغ أن لكل علاقة فنية أو جمالية نوعين من التواجد ، الأول يتمثل في تواجدها العقلي والذهني المشترك بين أفراد الجماعة ، والثاني يتجسَّد في تواجدها المادي في العمل الأدبي . وكانت هذه الفكرة بمثابة ميلاد وبزوغ النِّظريَّة السيميولوجية التي تتَّخذ من علم العلامات أداة لنقد الأعمال الأدبية .

هكذا تبدو النظريات والمدارس والتيارات والاتجاهات الأدبية والنَّقدية بمثابة خيوط متضافرة في شبكة ، يمتدُّ نسيجها عبر عصور الإبداعات الأدبيَّة والإنجازات النقديَّة . وكان من الطبيعي أن تتداخل مدرسة براغ مع مدرسة موسكو ، بل ويمكن تتبع آثارهما في مدرسة ييل فيما بعد ، كما تتفاعل مع النظرية البنيويَّة والسيميولوجية والشكلية ، مما يدلُّ على أن النَّظريات والمدارس الأدبية والنقديَّة لا تموت تمامًا وإنما تتحول إلى عصارات تمتصها نظريات ومذاهب تالية لتحيا بها .

مدرسة موسكو

Moscow School

هذه المدرسة اللُّغويَّة والنقدية التي انتسبت إلى العاصمة الروسيَّة ، كانت امتدادًا للشكلية الروسية التي انقرضت نتيجة لعدم ترحيب النظام السوفيتي ، الذي اكتفى بنظرية الواقعيَّة الاشتراكيَّة التي وضعها مكسيم جوركي ، ليلبي الاحتياجات الدعائية للنِّظام الجديد . وكانت في بدايتها تسير على نهج البنيوية اللُّغوية أو اللُّغويات البنيوية التي أرسى تقاليدها فرديناند دي سوسير ورومان ياكبسون ، ثم ركَّزت اهتمامها بعد ذلك في مجال الشعر من خلال دراسة وتحليل المستوى الصوتي والإيقاعي والنحو ، كل على حدة ، ثم الرَّبط فيما بينها لتقنين مدى التفاعل الذي يمنح القصيدة شخصيتها المتميِّزة .

وتقوم هذه المستويات الثَّلاثة بوظائفها الشعرية التي تحدث الأثر الذي تتركه القصيدة في القارئ من خلال شبكات من الطاقات المتعادلة أو المتشابهة أو المتوازية ، وهي بمثابة بنيات متماثلة في تكوينها الذي ينهض عليه الشَّكل الفني للقصيدة مثل الإيقاعات والأوزان ، أو حتى العناصر التي لا تخضع لقياسها ، وكذلك بنى الأبيات بما فيها من جمل تتراوح بين القصر والطول ، والمفردات والألفاظ المكونة لها ، أو الدَّلالات الصوتية للألفاظ والدَّلالات الإشارية لأشكال التَّعبيرات المجازية ، وغير ذلك من العناصر أو الطاقات اللغوية والمعنوية والانفعالية ، التي تتم صياغتها في شبكة واحدة أو نسيج متميز ، بحيث تتولد فيما بينها علاقات تمنحها التعادل الذي يجعل منها بِنَى

يمكن التعرف عليها ، ولكن ضمن السِّياق العام للقصيدة أو المسرحية الشِّعريَّة .

وتتجلى وظيفة الناقد - طبقًا لمفهوم مدرسة موسكو - في قدرته على استخراج عدة مستويات أو شبكات في العمل الشعري ، ثم تنسيقها على هيئة ترتيب هرمي ، من القاعدة إلى القمة . وهذا التَّرتيب يمنهج المضمون الفكري للعمل ، والعناصر والزَّوايا والرؤى التي تُشكل نظرة الشاعر ومفهومه للحياة وموقفه الفكري منها . ذلك أن لكل أديب أو شاعر منظورًا فكريًا يحتوي على نماذج فكريَّة تبلورت لديه من خلال وعيه باللُّغة واستيعابه للمعطيات الثقافية وممارسته للحياة ، وقبل كل ذلك تمكُّنه من التقاليد الشِّعرية السابقة بشرط ألا تتحوَّل إلى قيود على انطلاقاته الجديدة بهدف توسيع آفاق الإبداع الشِّعري . كما يجب على الناقد ألا يهمل تحليل العلاقات الداخليَّة بين البِنى اللُّغوية المختلفة ، والطاقات المتضادَّة والمتقابلة والمتعارضة التي تمدُّ العمل الشعري بديناميكيته وحيويَّته و وجوده وشخصيته المتميزة .

ويوضح يوري لوتمان - بصفته من أهم المنظِّرين النقديين لمدرسة موسكو - في دراسة له بعنوان « تحليل النص الشِّعري » ، أن وظيفة الناقد لا تقتصر على تحليل ودراسة الدلالات اللغوية الشِّعرية على هذا المستوى الأفقي الذي يتشكل من أبيات القصيدة ، كل بيت على حدة ، بل أيضًا على المستوى العمودي التي يركز على العلاقات فيما بين الأبيات أو الفقرات الشِّعريَّة . لكن هذه هي وظيفة الناقد التقليدي منذ أن سعى الإنسان لتناول الأعمال الشعرية بالشرح والتفسير وأخيرًا التحليل .

هنا تتماس مدرسة موسكو مع مدرسة « النَّقد الجديد » برغم اختلاف الظُّروف الزمنية والمكانية ، في إيمانها بأن أي عمل شعري جديد هو توسيع لرقعة التقاليد الشعرية السابقة له . فقد جعل ت. س. إليوت من المقارنة والتَّحليل أهم أداتين يعتمد عليهما الناقد في أداء وظيفته . فلا بد أن يمتلك

وعيًا عميقًا بالأعمال الشِّعرية التي منحت الشعر تقاليده المتميِّزة . وهذا الوعي لا يقتصر على الأعمال الشعريَّة المحلية أو القومية فحسب ، بل يمتدُّ - بقدر الإمكان - ليشمل كل الإبداع الشِّعري الإنساني عبر العصور وفي مختلف البقاع ، وذلك حتى يتمكن الناقد من رصد مكانة العمل الشعري الذي يتناوله بالتحليل ، على خريطة الشِّعر بصفة عامَّة ، أي توظيف أداة المقارنة في القيام بهذه المهمة النقدية الضروريَّة . ومن هنا كانت مقولة إليوت الشهيرة بأن الإبداع القديم يؤثر في الإبداع الجديد ، كما يؤثر الجديد في القديم لأنه يغير من نظرتنا إليه ويعيد صياغتها في ضوء الجديد ، إذ إن الفن الشِّعري - بصفة عامَّة - بناء متماسك يحتوي في داخله كل الأعمال التي تستحق الانضواء تحت لوائه .

يتردد نفس المفهوم عند لوتمان وزملائه في مدرسة موسكو من أمثال يوري ليڤين ، وجاڤريل ليڤنتون ، ورومان تيمنسيك ، وتاتيانا سيڤايان ، وتوبوروف ، وزارا مينك التي اهتمت بدراسة النظرية الرَّمزية الفرنسية في الشِّعر ، تمامًا كما فعل ت . س . إليوت ، وغيرهم من النُّقاد والشُّعراء الذين شغلوا الساحة السوڤييتية ثم الروسية طوال الرُّبع الأخير من القرن العشرين ، والذين ركزوا على التُّراث وعلى العوامل الخارجة على النص الشعري والتأثيرات التي تمارسها على بنائه ومنظوره الفكري والجمالي . وقاموا بتحليل هذه المؤثرات الجماليَّة المتولِّدة من علاقة النَّص كبنية متكاملة مستقلة بغيره من النصوص في إطار نظرية شعريَّة متبلورة شكلت ما يمكن أن يسمى بالدورة الشعريَّة ، مثل النظرية الشكليَّة أو الرومانسية أو الرَّمزية أو غيرها من النظريات التي احتلَّت مساحات مرموقة على الخريطة الشعرية .

ولا تقتصر مقارنة العمل الشِّعري بنظرائه في نظريات أخرى ، بل تشمل أيضًا موقعه في الديوان الشِّعري الذي نشر فيه ، ثم في دواوين أخرى لنفس

الشاعر ، أو لشُعراء آخرين إذا احتاجت المقارنة لمثل هذا التوسُّع ، خاصةً إذا كانوا شعراء معاصرين ينتمون إلى نظريَّة واحدة أو إلى أكثر من نظرية . ذلك أن مفهوم النَّص الشعري عند لوتمان ومدرسته ، لا بد أن يتسع لدراسة وتحليل العلاقات الفكرية والفنية والثقافية بينه وبين النُصوص الأخرى ، وتفاعل العلامات السيميوطيقيَّة التي يحتوي عليها مع علامات أخرى مرتبطة بأنشطة عملية في الحياة ، ولا تنتمي للدلالات التي ينتجها الأدب والفن لكنها تؤثر فيهما . وهذا يقتضي من الشاعر أن يكون واعيًا أيضًا بمعطيات الحياة العمليَّة التي يعيشها الأفراد العاديون بعفوية لا تنتمي إلى الإبداع الشعري ، لكنها تؤثر فيه بطريقة أو بأخرى .

وبرغم ميل أعضاء مدرسة موسكو إلى النظرية السيميوطيقيَّة بقدر ابتعادهم عن البنيوية التقليديَّة ، فإنهم حاولوا توظيف النظريات التي يمكن أن تمنحهم من قوى الدفع ما يساعدهم على ترسيخ مكانتهم النظرية والتطبيقية ، مثل نظريات الشَّكلية والبنيويَّة و « النقد الجديد » والرمزية . . . إلخ . وهذه ظاهرة طبيعية وشائعة في المجالات والسِّياقات الأدبية والفنية والنقدية ، بحيث يمكن القول بأن هذه النِّظريات النقدية تُشكل في النِّهاية منظومة متكاملة من الاجتهادات والتيارات الفكريَّة والتنظيريَّة والتحليلية ، مهما تبد متناقضة بل ومتصارعة فيما بينها .

كان من الطبيعي أن تتبلور أدوات مدرسة موسكو الشعرية والنقدية في الاهتمام بإيقاع النَّظم ودلالاته المرتبطة بمعاني الألفاظ ، والسَّعي إلى تطبيق نظرية علم اللغة التوليدي على الإيقاع ، ودراسة المعجم الشعري ورصد الجسور أو القنوات التي انتقلت عبرها المفردات أو الألفاظ من قاموس الحياة إلى معجم الشِّعر ، ثم توظيف المنهج البنيوي في تحليل علاقات التناص ، التي يمكن من خلالها استخراج النصوص التحتية أو الدفينة أو المسكوت عنها

على حدٍّ قول الناقد الفرنسي بيير ماشيري . وقد شهدت أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات من القرن العشرين ، اهتمامًا مكثفًا من أصحاب مدرسة موسكو بدراسة التراث الشعري . وقد أدَّت ممارساتهم النَّقدية إلى التأكُّد من أنه لا يمكن تحليل هذا التُّراث واستيعاب أبعاده دون اكتشاف النصوص التحتيَّة الدَّفينة الكامنة فيه . ذلك أنه لا يمكن إدراك أبعاد البنية الفوقية دون التوغل في جنبات وأعماق البنية التحتية التي تشكل أساسها الذي لا يمكن تجاهله .

وتتجلى النظرية البنيوية في التَّحليل الذي يقوم به أصحاب مدرسة موسكو للبنى اللُّغوية لرصد درجات التقارب أو التوازي بين المفردات والمترادفات سواء على المستوى اللَّفظي أوالمعنوي . فالتقارب أو التشابه يعني استخدام الكلمة نفسها أو توظيف مترادف لها ، بحيث يمكن أن يصل التَّقارب إلى درجة التطابق . أما التوازي فيركز على توظيف الأفعال والأسماء والإيقاعات التي تتميَّز بخصائص لغوية معينة ، مثل البِنَى الفعليَّة أو الاسمية المتوالية ، أو الإيقاعات التي تتضمن حروفًا من نفس النوعية في نفس الموقع في التفعيلة ، مثل التوازي بين الحروف اللَّينة والحروف الساكنة . . . إلخ .

وبالإضافة إلى عنصري التقارب والتوازي ، يضيف أصحاب مدرسة موسكو عنصرًا ثالثًا ، وهو التعادل الذي يقصد به التساوي بين لفظين في القيمة الصَّوتية حتى لو اختلفت الحروف . ذلك أن تعادل الأوزان وتكرار الأنماط اللُّغوية والصوتية مع اختلاف الحروف ، هو في حقيقته تعادل برغم غياب التشابه في الحروف . كذلك تلعب الارتباطات اللَّفظيَّة والبنيويَّة والإيقاعيَّة دورًا حيويًا في عمليات التعادل من خلال المنابع المشتركة التي تصدر عنها .

وبرغم المكانة التي أحرزتها مدرسة موسكو في مجال النقد الأدبي ، فإنها

لا ترقى إلى مستوى النظريَّة المتكاملة التي يمكن أن تزاحم النظريات التي استمدَّت منها قوَّة دفعها ؛ مثل الرومانسية والرَّمزية والشَّكلية والسيميوطيقية والبنيويَّة والنقد الجديد ، ذلك أن معظم إنجازاتها كانت بمثابة اجتهادات أو هوامش على متون هذه النظريات . لكن هذا لا يغمطها حقها في الريادة ، خاصَّة أنها كانت تمارس نشاطها الإبداعي والنقدي في ظل التوجُّهات أو الضُّغوط الدعائية للنظام السوفييتي . وعندما انهار في مطلع التِّسعينيات من القرن العشرين ، كانت مدرسة موسكو قد فقدت قوَّة دفعها إلى حدٍّ كبير ، خاصَّةً مع وفاة رائدة الدراسات الرمزية فيها ، زارا مينك في عام ١٩٩٠ . ومع ذلك ظلَّ أصحاب المدرسة يواصلون اجتهاداتهم حتى نهاية القرن العشرين ، لكن يبدو أن التفسخ السياسي ، والانهيار الاقتصادي ، والتدهور الثقافي الذي أصاب الحياة الروسية في الصميم ، انعكس بطبيعة الأمر على المجالات الأدبية والفنية والنَّقديَّة .

مدرسة ييل

Yale School

مدرسة ييل – نسبةً إلى جامعة ييل التي تعتبر من أهم الجامعات الأمريكية – مدرسة صاحبة نظرية في النقد الأدبي والتحليل اللُّغوي والتفسير الثقافي . وبرغم أنها ازدهرت في حدود عقد سبعينيات القرن العشرين ، فإن تأثيرها الفكري والنقدي استمر قويًا ومتبلورًا في كتابات ودراسات أعداد متزايدة من نقاد الأدب في العالم ، خاصةً بعد تراجع تأثير وجاذبية المدارس النقدية السابقة وفي مقدمتها مدرسة « النَّقد الجديد » والشَّكلية بل والبنيوية التي حلت التفكيكية محلها . فإذا كان وجودها الشكلي أو المادي أو الرَّسمي قد انفرط عقده في الثمانينيات ، فإن وجودها الفكري والنقدي والتحليلي امتد حتى مطلع القرن الحادي والعشرين ، من خلال روادها في النَّقد الأدبي ، الذين لا يزالون يواصلون دراساتهم وأبحاثهم في مجال العلاقات المؤثرة والمتبادلة ، بين الإنجازات الأدبيَّة الحديثة والمتطوِّرة وبين الظُّروف العمليَّة والواقعية والاجتماعية المتفاعلة معها بطريقة أو بأخرى ، خاصةً في مجتمعات ما بعد الصناعة ، أو مجتمعات المعرفة من ناحية والفرجة على الصورة من ناحية أخرى .

ويلعب التطوُّر الاجتماعي الحديث المتسارع دورًا حيويًا في تشكيل ملامح هذه النَّظرية الأدبية والنقديَّة ، إذ يقول جاك ديريدا – رائد التفكيكية وأحد أعلام مدرسة ييل في مرحلتها الأولى والمزدهرة – : إن المجتمعات الحديثة

تفرض على الفرد تناقضًا لم يعرفه من قبل . فهو يعاني النسبة المتصاعدة من العزلة النفسيَّة وبالتالي من نسبة تفرده وسط الآخرين ، وفي الوقت نفسه يعاني التَّزايد المستمر لضغوط المؤسسات الاجتماعية التي تتولّى صياغة ذوقه نيابةً عنه ، وتفرض عليه سلوكياته واختياراته من ناحية أخرى .

وكانت مدرسة ييل قد تكونت من تجمع من أساتذة النَّقد الأدبي في جامعة ييل ، والذين لم تقتصر جهودهم على تدريس نظريات الأدب والنَّقد ، بل امتدت لتجعل منهم أصحاب نظرية أدبية ونقدية ، اتخذت قاعدة انطلاقها من منظومة فكريَّة ونقدية وتحليلية ، جمعت بين مدرسة سيغموند فرويد في علم النَّفس التحليلي ، ومبادئ النظرية التفكيكية بحكم انضمام رائدها جاك ديريدا إلى جامعة ييل كأستاذ للنقد الأدبي والفكر المعاصر قبل منتصف السَّبعينيات من القرن العشرين . وكان معه من النقاد هارولد بلوم ، وبول دي مان ، وجيوفري هارتمان ، وجوزيف هيلليس ميللر ، وغيرهم . لكن يظل ديريدا وبول دي مان من أبرز من أرسوا القواعد الفكرية والمنهجية لهذه المدرسة ، التي لم يقتصر تأثيرها على الدوائر الأكاديميَّة أو الأمريكيَّة ، بل امتدَّ ليشمل أعدادًا متزايدة من نقاد الأدب في أنحاء شتى من العالم ، خاصة أن هذه المدرسة ملأت الفراغ الذي تركته نظرية « النقد الجديد » ، والشكلية ، والبنيويَّة .

لكن مجموعة ييل لم تحافظ على تماسكها في الثمانينيات ، فقد مات بول دي مان ، في حين انتقل ديريدا وهيلليس ميللر إلى جامعة كاليفورنيا ، فانفضَّت شكليًا لكن الأمواج التي أثارتها لم تتوقف عن التدفُّق والتأثير والتطوُّر . ولم يتوقف النقاد والدارسون عن الرُّجوع إلى كتاب بول دي مان « العمى والبصيرة » ١٩٧١ ، وكتاب هارولد بلوم « قلق التأثير » ١٩٧٣ .

وترجع قوة الدفع التي ميَّزت مدرسة ييل إلى أنها لم تنغلق على ذاتها ،

ولم تجتر أفكارها الأثيرة ، بل استمدَّت منابعها من تيارات واتجاهات سابقة أو معاصرة ، لتصب في آفاق نقدية جديدة ، وبذلك احتلَّت مكانة مرموقة على خريطة النقد الأدبي . فمثلاً تأثر بول دي مان بدراسات عالم النفس الفرنسي جاك لاكان ، الذي قام بتطوير نظرية فرويد في الإبداع ، خاصَّةً الجانب الكامن منه في العقل الباطن عند الفنان . كما استفاد دي مان من إنجازات ديريدا في تطوير فكرة لاكان عن دور اللاوعي اللغوي في تكوين النص الأدبي . فقد رأى لاكان ومعه ديريدا أن اللُّغة محملة بآفاق لا واعية خاصة بها ومرتبطة بطاقاتها وإمكاناتها . وربما كان هذا اللاوعي صادرًا عن لا وعي أجيال الجماعة البشريَّة صاحبة اللغة ، ومن الطبيعي أن يتسلَّل إلى دلالات اللُّغة المعاصرة نفسها ومعانيها وطريقتها في تركيب العبارات والجمل ، وفي دلالات المؤنث والمثنى والجمع والأفراد والجمادات . . . إلخ .

من هنا رأى بول دي مان أن العمل الأدبي الإبداعي مكتوب بلغة تنطوي على كل أنواع ومفارقات وتناقضات وتعارضات كامنة في لا وعي الأجيال السابقة ، وبالتالي فهو مجموعة أو منظومة من الاحتمالات الدلالية المتعارضة التي يترتب عليها في النهاية قيام سد أو حاجز لا يمكن تخطيه ، يؤدي بدوره إلى حالة من ضياع اليقين لدى القارئ ، الذي يكتشف أن النصَّ ينهض على أكثر من دلالة متعارضة مع الدلالات الأخرى ، في حين أنه يتحتَّم عليه أن يختار لنفسه دلالة واحدة ، تكون بمثابة المفتاح الذي يفض له مغاليق النَّص وأسراره وتعارضاته . لكن النص نفسه لا يسمح له بهذا الاختيار ، وبالتالي لا يستطيع القارئ أن يتأكد من أن الدلالة التي اختارها هي الدَّلالة الصحيحة ، أي أن الاختيار لا جدوى منه ، وبالتالي ليس للقارئ أن يركن إليه .

ويؤدي هذا المفهوم إلى الجانب الجمالي في نظرية مدرسة ييل ، ذلك أن

اليقين إذا تحقق – فرضًا – فإن الإثارة الجمالية تنعدم على الفور ، ذلك أن بقاء القارئ في حالة الشَّك والتردُّد والإحساس بالمفارقة والتناقض والتعارض ، يولِّد إحساسًا خاصًا ومتميزًا بالجمال أو الاستمتاع كلما تغيَّر وضع المعنى ومكانته ودلالته ، فلا يوجد معنى يقيني أو نهائي أو مطلق أو ثابت ، إذ إنه احتمالي ومراوغ في مواجهة احتمالات ومراوغات أخرى عديدة وبديلة ، مما يمنح النص ديناميكيته وحيويته اللتين تمنحان القارئ المتعة والإثارة والإحساس بالجمال برغم الحيرة التي تنتابه ، إذ إنها حيرة لذيذة . وكانت هذه هي الفكرة الرئيسية التي أقام عليها بول دي مان كتابه الثاني ، الذي صدر عام ١٩٧٩ بعنوان « الدلالات المجازية للقراءة » .

ويبدو أن إنجازات سيغموند فرويد وجاك لاكان في مجال علم النفس التحليلي ، كانت القاعدة الأساسيَّة التي انطلق منها نقاد مدرسة ييل ، إذ نجد هارولد بلوم يعود بقضية المعنى أو الدلالة إليها ، خاصَّةً فيما يتصل بفكرة « لا وعي اللُّغة » عند لاكان . ففي كتابه « قلق التأثير » أوضح بلوم أن إبداع الشاعر لشعره ، لا يتحقق من خلال استسلام لا وعي الشاعر لتأثير لاوعي الأسلاف ، وإنما من خلال خوضه تجربة عميقة من المُعاناة والألم والحيرة والقلق ، لتحرير نفسه والتخلُّص من طغيان لاوعي الأسلاف وسطوته عليه . وهو طغيان دفين وكامن في اللُّغة ودلالاتها التي تشبه الدَّهاليز والكهوف والأحراش المعتمة . ويرى لاكان أن تجربة الشاعر لتحرير نفسه من الطُّغيان اللُّغوي لأسلافه تشبه تجربة المعاناة التي يمر بها الابن عندما يسعى للتخلُّص من سطوة أبيه ، في أثناء مرحلة تعلم اللُّغة التي تدخله عالم النِّظام والقيم والمحرَّمات والمسموحات .

وكما يتصوَّر فرويد أن الابن يسعى ليحلَّ محل أبيه ، فإن الشاعر يسعى أيضًا ليحل محل جده الذي يصفه لاكان بالجد الأعلى الجمعي العظيم ، الذي

تسلَّل إلى اللُّغة وبسط سطوته عليها . ومن خلال هذا المفهوم المحوري استطاع بلوم أن يدفع بنظرية ييل النقديَّة كلها إلى تناول إشكالية العلاقة الثلاثية بين المؤلِّف والقارئ والنَّص النهائي المكتوب ، خاصةً من زاوية استجابة القارئ له ، وتفسير موقفه ، سواء استسلم للاوعي المؤلِّف وتبعه ، أو اتَّخذ منه نفس الموقف الذي اتَّخذه المؤلِّف من لا وعي الأسلاف الذين تحرَّر منهم وحلَّ محلهم . ذلك أنه من حق القارئ أيضًا أن يحل محلَّ المؤلف ، وأن يستنبط أو يستولد المعنى الخاص به من النص ، لكي يحرر نفسه بدوره من طغيان المؤلف ؛ أي أن عملية القراءة الواعية الناضجة عبارة عن سلسلة مُتَّصلة من التحرُّر المستمر والمتجدِّد من طغيان فكر الآخر ، سواء أكان من الأسلاف السابقين أم الأدباء المعاصرين .

وكان للدراسة الأسلوبيَّة والتحليل اللُّغوي دور حيوي في الإنجازات النقدية لمدرسة ييل . وهو التوجه الذي يتجلى في دراسات جوزيف هيلليس ميللر الذي خاض بالمدرسة غمار اللُّغة مسلحًا بعلم النفس التحليلي ، ومستخدمًا اللغويات الشكلية ، لكي يثبت أن إعادة إنتاج وتوظيف اللغة الموروثة المشحونة بلا وعي الأسلاف - وهي عملية لا تتوقف عبر العصور المتتالية - يرسخ فيها بمرور الزمن طبقات من اللاوعي المتزايد في الاتِّساع والعمق ، مما يؤدي إلى توسيع وتعميق فجوة التناقض أو التعارض بين بنيتها الشكلية التي اصطلح على ثباتها وجمودها ، وبين دلالاتها التي لا تتوقف عن التطوُّر والتجدُّد . ولذلك يتحتَّم على الناقد أن يمتلك من الوعي اللغوي ما يمكِّنه من تحليل العمل الأدبي من هذه الزاوية التي لا يمكن تجاهلها .

وكما استفادت مدرسة ييل من نظريات علم النَّفس التحليلي ، والبنيوية التاريخيَّة واللُّغوية - فإنها استفادت أيضًا من النظريات اللاهوتيَّة . وقد تجلَّت هذه الاستفادة في دراسات جيوفري هارتمان ، الذي قدَّم دراسة رائدة عن

الكتاب المقدَّس عام ١٩٨١ بعنوان « إنقاذ النَّص » . وهي الدِّراسة التي حفزت جاك ديريدا ، بعد انتقاله إلى جامعة كاليفورنيا – وهو يهودي الأصل مثل هارتمان – إلى البحث عن أفق تنظيري جديد ، أبعد من آفاق مدرسة ييل . وتمثّل هذا الأفق الجديد في تركيزه على « ظاهريات اللُّغة » وتراكيبها الخارجية من خلال دراسته التحليليَّة والتفكيكية للغة كتاب اليهود المعروف باسم « ميدراش » ، الذي وضع في القرن الثاني الميلادي ، ويحتوي على تفسيرات وتعليقات متضاربة على التَّوراة من تأليف كهنة وحاخامات ومنظِّرين لُغويين . ونشر ديريدا عنه كتابًا ضخمًا عام ١٩٨٦ ، حاول فيه رصد المدى الذي بلغه لاوعي الأسلاف في فرض سطوته وطغيانه على لاوعي المحدثين . لكن يبدو أن يهوديته سيطرت في النهاية على موضوعيته التفكيكيَّة ، من خلال تعاطفه الدَّفين مع لاوعي الأسلاف من الكهنة والحاخامات والمنظرين اللغويين الذين ، وجد ديريدا في تفسيراتهم وتعليقاتهم اجتهادات مخلصة قد تخطئ وقد تصيب ، لكنها لا تحمل شبهة طغيان أو سطوة .

ويبدو أن مدرسة ييل قد طبَّقت تفكيكيَّة ديريدا بأسلوب عملي على أعضائها . فقد بدأ تفكيكها بانتقال ديريدا نفسه ومعه هيلليس ميللر إلى جامعة كاليفورنيا ، وبعدها انفرط عقدها ، لكن فكرها النقدي انتشر ومارس تأثيره على نقاد وأساتذة كثيرين في دوائر نقدية وأكاديمية في مختلف جامعات العالم ، مما يدل على أن الفكر النقدي بصفة خاصَّة والفكر الإنساني بصفة عامة ، لا يندثر باندثار المؤسسات أو التجمعات التي صدر عنها ، طالما أنه يملك مقومات الأصالة والعمق والنظرة الثاقبة والبصيرة العلمية والثقافية .

المُستقبليَّة

Futurism

تبلورت النَّظرية المستقبلية من خلال حركة أدبيَّة وفنيَّة ، أرسى قواعدها إميليو فيليبو توماسو مارينيتي Emilio Filippo Tommaso Marinetti في ١٩٠٩ . وكان لسان حالها ، صحيفة « الشِّعر » التي تأسَّست في مدينة ميلانو عام ١٩١٠ ، ثم امتدَّت لتشمل صحيفة « لاسيربا » عام ١٩١٤ في فلورنسا . لكن معظم بيانات الحركة وتنظيراتها نشرت في صحيفة « الفيغارو » في باريس ، بحيث احتلت مساحة مرموقة على خريطة الأدب العالمي ، من خلال تطوُّر وانتشار أفكار الشُّعراء الطليعيين وتوجهاتهم الباحثة عن الغريب والمستحدث ، وكذلك تيارات الفكر الحديث ، سواء الديناميكي المتفائل منه أو العدمي المتشائم ، من نيتشه إلى بيرغسون وسوريل .

ومن الملامح التي تميزت بها المستقبليَّة ، حماسها المتدفِّق للحركة أو النظرية التي عرفت بالتنشيطية ، التي رأت في الفعل والحركة هدفين في حد ذاتهما ، وهما أهم دليلين ملموسين على الوجود الحقيقي للإنسان الإيجابي والمؤثر . وكان الناقد والمفكر الألماني كيرت هيللر قد صك مصطلح « التنشيطيَّة » في عام ١٩١٥ ، كعنوان نظرية للممارسة السِّياسية تبنتها جماعة من صفوة المفكِّرين الألمان من أمثال كيرت هيللر وهينريش مان ، ولودفيغ روبيز ، وكارل سنيرنهايم ، وإيرنست توللر ، وألفريد دوبلين ، وغيرهم من الذين رفضوا التوجُّه اللاعقلاني للنظرية التعبيرية ، واعتبروا أنفسهم من مريدي

النَّظرية الطبيعيَّة التي طعَّموها بمفهوم طوباوي مثالي ، يسعى لإيجاد صفوة ثقافية على المستوى الدولي ، تكرس نفسها لخلق ديمقراطيَّة اجتماعيَّة تربط بين السَّماء والأرض ، وانعكس هذا المفهوم على آرائهم في الأدب والفن ، فوضعوا فولتير وتولستوي في كفَّة مقابلة لكفة غيته وستيفان جورج ، وأيَّدوا الأجناس الأدبية التي تحمل في طياتها قيمًا وطاقات دعائيَّة كبيرة ، مثل الرواية والمسرحيَّة ، ولكن بتحفُّظ .

من هذا المنطلق تميَّزت المستقبلية بالميول الاستعراضيَّة والدعائية ، وجرأة صدم الذوق العام في الآراء الأثيرة لديه ، وذلك من خلال المحاضرات العامة في التجمُّعات المختلفة ، والمتاحف والمعارض الفنية ، والمسارح وقاعات العروض على اختلاف أنواعها . وكان مارينيتي قد عرّف روح المستقبليَّة بأنها « عشق الجديد » ، وبالتالي تحطيم كل ما هو تقليدي عفا عليه الزَّمن . ونظرًا لرسوخ التقاليد الفنية والأدبية القديمة في الثقافة الإيطاليَّة بصورة أوضح وأعمق في إنجلترا وفرنسا ، فقد أعلنها حربًا شعواء على كل المؤسسات الثقافية والفنية التي حاولت أن تعوق مسيرته ، وطاف بالقاعات والمكتبات والمتاحف ليجمع أكبر قدر ممكن من المؤيدين لتوجهاته المستقبلية . كان يعلن دائمًا أن الماضي لا يشكِّل أية قضية على الإطلاق حتى يبدد الوقت والجهد والفكر في مناقشته والصراع حوله ، فالمستقبل هو دائمًا القضية المتجددة مع الزمن .

وقد أصبحت السرعة رمزًا للروح الحديثة والمستقبلية ، وهي الإمكانية الوحيدة التي يملكها الإنسان لمد الزمن وإطالة الوقت . ولم يعد الأدب المستقبلي يحتفل بروح النعاس الرومانسي الذي يسري ببطء وهدوء بين سكان الريف والأقاليم والضَّواحي النائية ، إذ تحتم على هذا الأدب أن يجسد إرهاصات الحياة الجديدة في المناطق الصناعية المركزية ، حيث المصانع

والآلات الجبارة تعيد صياغة الحياة في أشكال لم يألفها الإنسان من قبل . وبدلاً من التغني بأمجاد الماضي وبطولاته الملحميَّة ، انطلق الأدباء إلى المستقبل لإيمانهم بأن الإبداع الأدبي والفني مستقبلي بطبيعته ، حتى لو اتخذ من الماضي مادة ومضمونًا له . فالزمن لا يتوقَّف لحظة واحدة ، وتغني الشُّعراء والأدباء بالماضي ، ليس سوى محاولة يائسة بل مستحيلة لإعادة الزَّمن إلى الوراء . ولذلك مجَّدت المستقبلية كل مظاهر التقدُّم الصناعي الذي طالما هاجمته النظريات الرومانسية والمثالية التي وجدت في البُدائية ملاذًا لها . فلا يعقل أن يساند الفكرُ الأدبي عوامل التخلُّف والركود ضد إمكانات التقدُّم والتطوُّر .

من هذا المنطلق ، رصد مارينيتي مُثلاً وقيمًا ومعايير جمالية جديدة ، إنها جماليات الآلة والعصر الصناعي ، والتي يجب أن تحتويها الأعمال الأدبية والفنية ، وأن تتلمس أبعد الآفاق التي يمكن أن تبلغها . وكان اختراع الطائرة أفقًا من هذه الآفاق التي حلم رجال المسرح ومخرجوه أن يقدموا عروضًا مسرحية بالطائرات ، ليس على سبيل الأكروبات والألعاب البهلوانية الخطيرة ، بل تقديم تشكيلات مثيرة أمام المتفرجين الذين يتحتم عليهم أن يكتشفوا دلالاتها الدِّرامية ، من خلال تحدي الإنسان لكل مظاهر الخطر التي تهدِّد حياته ، ذلك أن النظرية المستقبلية لا تمجد الإنسان الذي يخشى الخطر ويحاول أن يتفاداه ، بل ذلك الذي يسعى لمواجهته ويحاول أن يتحداه . فلم يعد هناك مجال للأدب المسرف في العواطف السلبيَّة ، سواء على المستوى الرومانسي أو البورجوازي التقليدي . وكان الشعار الذي رفعه المستقبليون هو : « لقد قررنا أن نستغني عن ضوء القمر » ، لأن ضوء القمر كان رمزًا عريقًا للرومانسية التي تسرف في العواطف ، وتقنع بالأحلام والأوهام .

وقد تأثرت المستقبلية الأدبية تأثرًا بالغًا بالشاعر الفرنسي مالارميه ، الذي

أطلق الشعر من كل قيوده وتقاليده وقوالبه اللغوية والفنية ، بل وحطَّم التَّراكيب المعروفة للجملة ، وأهدر الأوزان والقوافي التقليدية . وسار على نهجه مارينيتي في أشعاره التي نهضت على شذرات متناثرة وتتابعات فوضويّة للأسماء ومصادر الأفعال ، بدون أية ارتباطات منطقية أو إيقاعية ، أو حروف ربط ، أو حتى مجرد صدى غير منتظم للقافية . فقد صمَّمت الكلمات والأبيات على الصفحات بشكل يريح عين القارئ ، ويحلُّ محل علامات الوقف والترقيم (النِّقاط والفواصل . . إلخ) . ودخلت في القصائد كل الرُّموز الجديدة ، مثل أكثر صور وأصوات الضوضاء فجاجة ، والمعادلات الكيميائية ، والقوانين الرياضيّة . وامتزجت الرُّؤيا العقلية والذِّهنية عند المهندس بالطاقة العمياء للمواد غير العضوية في القصائد التي سعت إلى الإغراب بكل الوسائل ؛ بهدف تحطيم المعاني والدلالات والصور والإيقاعات والأوزان القديمة . في هذه القصائد نرى البندول المستقبلي يتأرجح جيئة وذهابًا من مخ الإنسان التجريدي إلى الطبيعية الفوتوغرافية أو المادية الوحشيّة .

وكانت أفضل القصائد المستقبلية مكتوبة بالشِّعر الحر ، لدرجة أن الشاعر والناقد ج . ب . لوتشيني كتب دراسة علميّة حاول فيها تقنين هذا التوجُّه الشعري الجديد . أما النثر المستقبلي ، فلم يكن له دور ملحوظ في الحركة الأدبيّة ، إذ تراوح بين السيرة الذاتية ذات القالب الروائي وبين القصة القصيرة . أما المسرح فكان أكثر حيوية في حركته عندما حاول المستقبليون صياغة ما أسموه بالمسرح التخليقي الذي يعتمد على ارتجال الموضوع والأداء ، أي يتخلق لحظة بلحظة أمام المشاهدين ، من خلال أحداث متعددة الدلالات تكاد تغطي من المواقف الجارية ، المحليّة والعالميّة ، ما لم يمكن حصره ، وهو ما يحتاج من الممثِّلين ثقافة عالية و واسعة سواء بمجريات الأمور السياسيَّة

والاقتصادية والاجتماعية والثَّقافيَّة ، أو بتقنيات الإخراج والأداء والتواصل اللحظي مع الجمهور . صحيح أن هناك مؤلفًا ومخرجًا ، لكن لا يصح أن يشعر المشاهدون بوجودهما ، خاصَّةً مع ممارسة حِيَل الارتجال .

وعندما أخرج برامبوليني مسرحيات مارينيتي ، صنع لها ديكورات ومناظر من منظور تشكيلي مستقبلي ، يمزج بين التجريدية والميتافيزيقيَّة التي تسعى إلى التكعيبيَّة ، وهي الملامح الثلاثة التي ميَّزت فن التصوير المستقبلي ، في حين حاول بوتشيوني في تماثيله أن يطوِّر نظريَّة الديناميكيَّة التشكيلية ، باحثًا عن أسلوب يجسد الحركة اللحظيَّة من خلال معالجة جديدة للكتلة أو الحجم . وفي الفن المعماري ، حاز أنطونيو دي سانت إيليا قصب السَّبق على فنان المعمار الفرنسي لي كوربوزييه في ابتكار أسلوب معماري يجمع بين الجمال والوظيفة . أما في الموسيقى ، فقد ابتكر لويجي روسولو أسلوبًا في التأليف أسماه « منظم الضوضاء » ، من خلال وضع سلم موسيقي جديد للأصوات والأنغام المتنافرة . أما بالنسبة للفنون جميعًا ، فقد قدم مارينيتي عنصر التكتيك اللَّحظي القائم على الناحية التخطيط والتنظيم كقوة دفع جديدة في مجال الإبداع الفني والتجربة الجمالية .

وبعد عام ١٩١٩ ، هجر كل الأدباء والفنانين النظرية المستقبليَّة ، باستثناء مارينيتي الذي فشل مسعاه في جعلها الفن الرسمي للنظام الفاشي ، الذي أحل محلها التقاليد الكلاسيكية القديمة ، في محاولة محمومة لبعث المجد الروماني التاريخي . وكانت صحيفة « لاروندا » التي صدرت في عام ١٩٢٠ لسان حال هذا التوجه الرسمي .

لكن النظرية المستقبليَّة لم تمت تمامًا كما ظن البعض في العشرينيات من القرن العشرين ، بل تردد صداها قويًا فيما عرف بقصيدة النثر ، والشِّعر الحر ، والتجريب المسرحي الذي خرج من عباءته الكاتب المسرحي الإيطالي الكبير

لويغي بيرانديللو ، وغير ذلك من التّيارات الشّعرية والمسرحية التي غمرت عقد الثلاثينيات ، وفي مقدمتها نظرية الواقعية السحرية التي ابتكرها بونتمبيللي ، وعقيدة اجتماعية جديدة للحياة في العواصم والمدن الكبيرة ، ودمج الإبداع الشّعري مع النّشاط الجسدي والرياضي والطاقة الآلية الهادرة في المصانع ، بحيث تتحول الكلمة إلى فعل ، والفعل إلى كلمة .

أما في الاتحاد السوفييتي (السابق) ، فقد مارست النظريّة المستقبليّة أقوى نفوذ ممكن لها برغم اتجاهاتها الطليعية والتجريبيّة غير الملتزمة بأيديولوجية سياسيّة واقتصادية محدّدة ، لكنها اتفقت مع الماركسية اللينينية في صياغة المستقبل من منظور التطور المادي والتكنولوجي والصناعي ، ورفض الاتجاهات الرومانسية المسرفة في العاطفة ، على أساس أنها تهويمات بورجوازية تتخذ مادتها من الأحلام والأوهام التي لا طائل من ورائها . وكان أول ظهور للمستقبليّة في الاتّحاد السوفييتي على يد سيفريانين الذي ابتكر ما أسماه بالمستقبلية الذاتية ، التي تمزج المستقبليّة الأوربية بالماركسيّة اللينينية . ثم جاءت أشعار بوريس باسترناك لتعمّق الجانب الشاعري الإنساني في مفهومه للمستقبليّة ، ثم بلغت قمتها على يد ڤلاديمير ماياكوڤسكي الذي نجح في جعلها المدرسة الرسميّة للفن الشيوعي ، وإن كان هذا النّجاح لمدة محدودة . ومع ذلك كانت هناك جماعة خليبنكوف التي أكّدت على الميول اللاعقلانيّة ، وجماعة المستقبلية التكعيبية التي نادت بلغة ما وراء الشعرية الفكريّة . كذلك أثرت المستقبلية في النظريّة التّصويريّة عند يسنين ، والبنائية عند سيلڤينسكي ، وغير ذلك من الاتّجاهات المراوغة ، التي كان من الصعب على النظام السوفييتي الحديدي أن يمسك عليها تهمًا محدّدة ومباشرة في مناهضتها للنظام ، وشكلت فيما بعد مصدرًا لمعظم الحركات الطليعيّة منذ ذلك العهد . من هذه الحركات كانت الحركة التصويرية في أمريكا وإنجلترا ،

والتعبيرية في ألمانيا ، والتجاوزية في إسبانيا . وهذا دليل عملي على أن النَّظريات الأدبية والفنية لا تموت ، وإن كانت تغوص في التربة لتجعل من نفسها عصارات لثمار ، جديدة تنمو وتشمخ فوق السَّطح على شكل نظريات أدبية وفنية أو حلقات في السلسلة الممتدة عبر تاريخ الأدب والفن .

الملحميَّة

Epic Theatre

يرتبط اسم المسرحي الألماني الرائد برتولد بريخت (١٨٦٩ - ١٩٥٦) بالنَّظرية الملحميَّة التي أراد أن يبدأ بها عصرًا جديدًا للمسرح ، بعيدًا عن المؤثرات التي مارسها المنهج الدرامي الأرسطي على الكتّاب المسرحيين في شتى أنحاء العالم زهاء ثلاثة وعشرين قرنًا من الزمان . فقد سعت النظرية الملحميَّة إلى خلع جذور المسرح الأرسطي كي يحل محله المسرح الديالكتيكي ، الذي يمنح المتفرِّج فرصة ممارسة التفكير والتقويم والحكم على ما يتابعه بيقظة كاملة ، ويثير فيه الإحساس بالغرابة والدهشة لما يراه ، من خلال رصد الأوضاع المقلوبة التي كانت تبدو طبيعيَّة من قبل بحكم التعوُّد . فالمسرح ليس أداة للتَّطهير ولتفريغ العواطف جلبًا للإحساس بالراحة ، بل أداة لشحن المتفرِّج بإرادة التغيير الثوري للقيم والظُّروف الاجتماعية التي تتنافى مع الوجود الإنساني الحق ، والتي يعيشها بالفعل ويراها منعكسة أمامه على منصَّة المسرح .

وقد أثارت النظرية الملحميَّة كثيرًا من اللبس ، إذ إن المعالجة الملحميَّة في المسرح قديمةٌ قِدَمَ المعالجة الدرامية نفسها ، فهي تسري في الدِّراما الغربيَّة من المسرح الإغريقي إلى مسرح العبث في القرن العشرين . فمن المعروف أن الملحمة والدِّراما مشتركتان في عناصر معينة ، ولكن من المؤكد أن لكل منهما خصائصه وصفاته وعناصره التي يختلف بها عن الآخر وينفرد بها دونه ، مما

يجعل الجمع بينهما في مصطلح مسرحي واحد أمرًا متعذرًا إن لم يكن مستحيلاً . من هنا كان مصطلح « المسرح الملحمي » يثير كثيرًا من الغموض والحيرة والاضطراب ، لأنه ينطوي على تناقض لا يمكن تجاهله .

ويبدو أن العلاقة بين الشِّعر الملحمي والعمل الدرامي كانت من القضايا التي شغلت الأدباء الألمان قبل بريخت . فقد سبق للأديبين الكبيرين غيته وشيللر أن كتبا معًا بيانًا يحددان فيه طبيعة كل من الشِّعر الملحمي والعمل الدرامي ، في محاولة منهما للتَّفرقة التحليلية والنقدية بينهما ، حتى لا يخلط الأدباء والنقاد والمتلقون بين أساليب وغايات كل منهما . إن وظيفة الأديب أو الشاعر بصفة عامة هي أن يقدم لنا العالم كما نحسُّه ونراه بالفعل ، ولذلك يرى غيته وشيللر أن الشاعر الملحمي والشاعر الدرامي يخضعان معًا لقوانين وقواعد فنِّية عامة ، أهمها قانون الوحدة وقانون التَّطور ، ومن حقهما أن يعالجا نفس الموضوع ، ويمكن أن تحركهما إلى هذا الموضوع نفس الدَّوافع ، ولكنْ هناك فارقٌ أساسيّ بينهما لا يمكن تجاهله وهو أن الملحمي « يروي » ما يقدمه من أحداث ومواقف وقعت في الماضي ، بحيث يطلُّ عليها مع المشاهدين من الحاضر الراهن ، أما الدرامي فإنه « يشخص » للمشاهدين هذه الأحداث والمواقف على أنها حاضرة حضورًا تامًا في اللحظة التي يتابعها فيها المشاهدون .

ويواصل غيته وشيللر تفرقتهما بين الملحمة والدِّراما أو التراجيديا على وجه التَّحديد ، فيقولان إن الملحمة تصوِّر فاعلية غير محدودة من الناحية القوميَّة ، في حين تصور التراجيديا ألَمًا أو عذابًا محصورًا بحدود الناحية الشخصية . والملحمة تصور الإنسان الذي يفعل فعلاً أو حدثًا في العالم الخارجي بعيدًا عن مشاغله الشَّخصية ، كخوض معركة مصيرية من أجل مستقبل بلده ، أو القيام برحلة تاريخيَّة ، أو أي فعل يقتضي نوعًا من

البانوراما القومية العريضة ، أي أن الإنسان في الملحمة يخرج من إطار ذاته إلى الإطار الإنساني الأشمل . أما في التراجيديا فيتجه إلى داخل نفسه حتى يصل إلى قاعها إذا استطاع ، وبالتالي فهي تعبر عن الأحداث التي تدور داخله وتنعكس على مواقفه وعلاقاته بالآخرين ، ولذلك تحتاج التراجيديا الكلاسيكية إلى أقل حيز ممكن من الفراغ ؛ لأنها لا تهتمُّ بالسطح الواسع كما تفعل الملحمة ، وإنما تتجه إلى العمق الغائر . ولذلك تلعب الحكاية أو القصّة أو الرواية دورًا أساسيًا في إبداع الأديب الملحمي ، لكنه لا يقنع في الوقت نفسه بمجرد العرض والتوضيح والإقناع المباشر كما يفعل الكاتب النثري التقليدي ، وذلك على حد قول الناقد والأديب الألماني ليسنغ ، الذي يؤكِّد أن الكاتب الملحمي يتجاوز مجرد تقديم تصورات جلية واضحة ، ويطمح دائمًا إلى أن يجعل الأفكار التي يثيرها فينا من الحيوية والمصداقيَّة بحيث يسري فينا إحساس حقيقي بالانفعالات الحسيَّة الصادقة ، التي تنبعث من الموضوعات أو المضامين التي تبثها تلك الأفكار ، بحيث تصبح الألفاظ مادَّة شفافة لا نلحظها ولا تشتت انتباهنا بعيدًا عن الانفعالات والأفكار المقصودة . إنه يوهم الحس الباطني لدى المتلقين ، أما الأديب الدرامي فيوهم حسهم الخارجي المتجسِّد أمامهم لحظة بلحظة على منصة المسرح . وكما يقول غيته فإن الحدث في الملحمة يتراجع إلى الوراء ، ويبعد أبطاله عن الهدف كلما اقتربوا منه ، في حين يتطوَّر الحدث في الدِّراما ويتقدَّم إلى الأمام .

وإذا كانت هناك أرض مشتركة بين الملحمة والدِّراما ، فهي تتمثَّل في نسبيَّة الدوافع التي تعمل على إبطاء الحدث فتوقف سيره أو تطيل مسيرته ، أو التي تعود بالمستمع أو المتفرِّج إلى أحداث أخرى جرت قبل زمن الملحمة أو الدِّراما أو التي تتنبأ بحدوثها فيما بعد . لكنْ هناك حاجزٌ بينهما لا يمكن تجاوزه ، ويتمثل في أن الملحمة تدور كلها في الماضي ، في حين تكاد تكون

كل أحداث الدراما في الحاضر الراهن أمام المشاهدين . وبناءً على ذلك ليس في إمكان الملحمي أن يصور واقعًا دراميًا ، ولا في إمكان الدرامي أن يصور واقعًا ملحميًا . فإذا أراد الملحمي أن يصور الصراع النفسي الذي يدور داخل الإنسان ، فإنه يعجز عن الإمساك بالواقع الملحمي ، ويقدم للمستمع أو القارئ كلامًا يدور على ألسنة البشر لكنه لا يصورهم هم أنفسهم . أما الكاتب الدرامي فلا يستطيع أن يقدم واقعًا ملحميًا على المسرح إلا في أضيق الحدود ، لأن العرض المسرحي لا يتيح له فرصة تصوير حركة هذا الواقع المُتصلة في الزّمن الماضي .

ويرغم هذه الفوارق بين الملحمة والدِّراما ، فإنه يصعب القطع بأنه لا وجود للملحمة التي تحتوي على مضمون درامي ، أو لا وجود للدراما التي تحتوي على مضمون ملحمي . فقد تحتوي الدِّراما على عناصر ملحمية ، والملحمة على عناصر درامية ، لكن هذا التّداخل فيما بينهما لا يعني إمكان تقديم الدراما في شكل ملحمي أو الملحمة في شكل درامي . ومن الواضح أن بريخت كان واعيًا بهذا الفارق الأساسي بين الملحمة والدراما ، فلم يرد ذكر الدِّراما الملحمية في كتاباته ، بل دار حديثه حول « المسرح الملحمي » . ففي كتابه « الأورغانون الصَّغير للمسرح » ١٩٤٧ ، أوضح ضرورة أن يصبح المسرح ملحميًا ، وهو مطلب يكاد يستحيل تحقيقه طالما أن التُّراث المسرحي الممتد من الإغريق القدامى إلى القرن العشرين لا يزال يفرض نفسه على التوجُّهات المسرحية ، بحيث لا يستطيع المسرح أن يتخطى حدود عرض الأحداث الدرامية على خشبة المسرح . قد يعود الرواية إلى الماضي فيحكي للمشاهدين حدثًا وقع في الماضي البعيد كما يفعل الرسول في المسرحية الإغريقية القديمة ، ومع ذلك يظل المسرح مسرحًا دراميًا ولا يمت للملحمية بصلة . من هنا كانت النِّظرية الملحمية التي تفتق عنها ذهن بريخت الذي أراد

بها أن يشق للمسرح طريقًا جديدة كل الجدة ، وأن يقنن للدراما تقنينًا لم يسبقه إليه أحد .

وقد أراد بريخت بنظرية المسرح الملحمي أن ينطلق بعيدًا عن كل تقاليد المسرح الذي عرفه البشر عبر حوالى ثلاثة وعشرين قرنًا . وهي نظرية تنهض على أساس الفلسفة الماركسيَّة في التاريخ والمجتمع والحضارة ، وتحدد طبيعة الدِّراما و وجودها ومصيرها ، على أساس تحديدها لطبيعة الإنسان المعاصر و وجوده ومصيره ، حتى لو كانت تتناول مضمونًا تاريخيًا مغرقًا في القدم . فقد رفض بريخت نظرية أرسطو الذي اشترط في الدراما أن تؤدي وتتطوَّر أمام جمهور المشاهدين ، وتحدث عن التراجيديا باعتبارها أعلى مرحلة من مراحل تطور الدِّراما الإغريقية ، وفرض على المؤلف الدرامي أن يثير العطف والخوف في نفوس المشاهدين ، وأن يطهرهم بذلك من الانفعالات الدنيوية الدَّنيئة ، بشرط ألا يجعل المؤلف انفعالات الخوف والعطف هدفًا في حد ذاتها ، أو وسيلة يلجأ إليها كلما شاء . أي أن أرسطو قنن معنى الدِّراما والغاية منها ، كما حدد وسيلتها في الوصول إلى الجمهور ، من خلال نظرية اعتبرها الأدباء والنقاد عبر القرون ، الأساس الوحيد للدراما بصفة عامة وللتراجيديا بصفة خاصة . وعلى هذا الأساس قال ليسنج إن كل خطوة تبعد بنا عن أرسطو هي خطوة تبعد بنا عن التَّراجيديا الصحيحة ، وأن يقول الفيلسوف الألماني هيردر إن أرسطو قد عاش في عصر اكتمل فيه بناء المسرح اليوناني ، فلم يرتفع من بعده إلى ذروة أعظم من تلك التي بلغها ، بل اعتبره هيردر أعظم من استنبط قواعد العمل الفني على خير وجه .

وكانت الثورة الرومانسيَّة في ألمانيا ضد الكلاسيكية بمثابة أول معول في تحطيم صنم أرسطو . وبرغم أنها بدأت من خلال غيته وشيللر وليسنغ في إطلاق العنان لدفقات الروح وانطلاقات النفس ، فإنها مهَّدت دون قصد

لمادية هيجل التي حفزت بريخت على التّجرؤ على مهاجمة أرسطو ، ومحاولة إنهاء أثره أو إضعافه بقدر الإمكان بصفته الرمز الأكبر للكلاسيكية . فقد كان الرومانسيون الألمان هم أول من ربط الدّراما بفلسفتهم في التاريخ ، وبالتالي مهدوا لفلسفة هيجل في التاريخ بصفته تطويرًا مستمرًا للواقع . ذلك أنهم فهموا الدراما على أنها مظهر من مظاهر الوجود المتغير والمتحول دائمًا ، وبالتالي فإن الدراما تتحول معه وتتغير . ولم تعد النماذج الكلاسيكية القديمة هي المثل الأعلى الذي يجب أن يحتذى ، بل أصبح من واجب الأدباء أن يجسدوا الوجود المعاصر في الدراما ، وعلى النقاد والمتذوقين أن يتبينوا نوعية هذا الوجود ومدى مصداقيته الفكرية والإنسانية . وأصبحت نظرية الدراما ، التي بلورها شعراء وأدباء مثل غيته وشيللر وليسنغ ، نظريةً فلسفيّة تحدد ما يناسب الحاضر أو ما لا يناسبه ، برغم أنهم استلهموها من النماذج القديمة الخالدة .

من هنا نادى الرومانسيون بأن الوجود الرومانسي الجديد يتغيَّر ويتحوّل باستمرار ، ولم تعد له صفة الثّبات والإطلاق التي كانت للوجود الكلاسيكي . ولذلك طالبوا بأن تكون الدراما مزيجًا من العناصر الدرامية والملحمية والشاعرية الغنائيّة ، بعد أن تخلصت من قيود الماضي وقوالبه ، وأصبحت من إبداع الإنسان الحر الجديد ، الذي يحلق في آفاق فوق كل ما هو طبيعي وتقليدي ، لكنه في الوقت نفسه لا يترك قياده للوهم الشّعري الذي فقد حقه في الوجود . وأصبح على العقل الإنساني الحر أن يثبت حريته بتحطيم هذا الوهم ، وأن لا يسمح للدراما بأن تكون نتاجًا طبيعيًا مثل ذلك الذي كان يتطلبه الكلاسيكيون ، ويشترطون فيه الوحدة العضوية التي تهبها الطبيعة لكل ما يصدر عنها من موجودات ، دون تفسير مادي لها ، يحدد موقف العقل الإنساني منها .

وجاءت الماركسية لتعتنق فلسفة هيجل الجدليَّة (الديالكتيك) ، التي تنهض على مبدأ التطور الدائم والتَّشكيل المستمر للواقع ، وإن كانت قد فسرته تفسيرًا ماديًا لا روحيًا ، وجعلته يتجه نحو تحقيق المجتمع الخالي من الطبقات بدلاً من أن يتجه إلى القيم الروحية المُطلقة . ولم يعد التاريخ عندها هو تاريخ هذه القيم الروحية المطلقة في مراحله المختلفة ، بل هو تاريخ العقل الإنساني المتطوِّر ، الذي لا يعترف إلا بما يدركه في حياته الواقعية : الاجتماعيَّة والاقتصادية . وبالتالي فإن المراحل التاريخية والنظم الثقافية والعصور الحضارية من دين وفن وفلسفة ، ليست مظهرًا للوجود العقلي ، بل للوجود المادي الذي تحدده عوامل الاقتصاد والاجتماع . وهذا المفهوم ينطبق بدوره على الدراما التي ظلَّت تدعي من أيام أرسطو ، قدرتها على إدراك الحقيقة الميتافيزيقيَّة ، في حين ظلَّت عاجزة عن ذلك ؛ لأنها بطبيعتها لا تستطيع سوى التعامل مع الواقع المادي وحده . وهذا الواقع ليس سوى المجتمع بكل ظروفه وتياراته وتحولاته التي لا تتوقف ، والدِّراما لم تهبط عليه من عوالم أخرى لا نعلم عنها شيئًا ، بل هي صادرة عنه لتصبح شكلاً من أشكال التعبير عن كل مظاهر الحياة المادية فيه ، من أجل أن يتعمق وعي الإنسان بها ويستطيع أن يسخرها في سبيل تطوره وتقدمه .

وكانت القاعدة الفكريَّة والمسرحية التي أقام عليها بريخت نظريته الملحمية تتمثَّل في المضمون الوحيد الذي يمكن أن يتناوله المسرح ، وهو المجتمع . وبذلك أصبح الصوت المسرحي الجهير للماركسية . فلم تعد الدراما عملاً فنيًا خالصًا ، يصور فيه الأديب عالمه الخاص كما كان الحال عند غيته أو شيللر ، ولا مجالاً دراميًا يكشف فيه الوجود الميتافيزيقي عن نفسه لنفسه ، ليتجلى انشقاقه الديالكتيكي على ذاته في شخصياته طبقًا لرأي هيجل ، بل أصبح المجتمع هو الوجود الوحيد الذي لا يعرف الكاتب المسرحي غيره ، لأن

الإنسان عند أصحاب الماركسيَّة هو كائن اجتماعي قبل كل شيء وبعد كل شيء ، تحكمه العلاقات الطبقيَّة التي يمكن أن تحيل المجتمع إلى جزر منعزلة ، لكن من الصعب أن تسلم من الأمواج التي تضرب شواطئها ، ويمكن أن تتحول إلى أعاصير تجتاحها وربما اقتلعتها .

في الدراما الإغريقيَّة القديمة ، كانت الغاية الأساسيَّة للكُتاب أن يثيروا اللَّذة في نفوس المشاهدين ، وهي غاية سائر الفنون بصفة عامة . ولم تشذ التراجيديا عن هذه الغاية . وكان بريخت عند تطبيقه لنظريته الملحمية صارمًا في تركيزه على الجانب التعليمي الذي لا يحيد عن القضية الاجتماعيَّة والطبقية المطروحة في المسرحية ، لكنه في السنوات الأخيرة من عمره ، أكد أن المسرح لون من ألوان التسلية ، من شأنه أن يسلي الناس ويمتعهم ، لكن تظل التسلية في نظره وسيلة وليست غاية ، إذ يجب على رجل المسرح ألا ينسى المصلحة أو المنفعة الملموسة التي تعود على المجتمع من المسرح . ولذلك يهاجم بريخت المسرح عندما يتحوَّل إلى مجرد متعة غذائية ، أو « لذة مطبخية » على حدِّ قوله . فمثل هذا المسرح لا يفرق بين اللَّذة الفنية واللذة الحسية التي تفي بحاجة طبقة واحدة من طبقات المجتمع ، وهي طبقة لم تكن تريد من الدِّراما شيئًا سوى أن تعيش في وهم لذيذ يسري عن نفسها .

من هنا كان إصرار النَّظرية الملحميَّة على كشف هذا الوهم وفضحه تمهيدًا للقضاء عليه تمامًا ، والهبوط بالمسوح على أرض الواقع الراسخ . ذلك أن إنسان العصر الحديث لا ينبغي عليه أن يجعل من الوهم أو التسلية أو الانفعال الأهوج هدفًا له . إن عليه أن يتعلم أولاً أو أخيرًا ، ولا مانع من التسلية أو المتعة كوسيلة - كما ينبغي على كاتب المسرح الحديث ألا يثير الانفعالات أو يخاطب المشاعر ، بل عليه أن يخاطب العقول . فمن واجبه أن يعلم هذه العقول ، وأن يدفعها إلى الحركة الواعية الإيجابية ، بدلاً من إثارة الانفعالات

العقيمة . وفي هذا يتفق بريخت مع ماركس حين قال إنه يتعين على الفلسفة أن تغير العالم لا أن تفسره . فقد أصبح على الفن بصفة عامة والمسرح بصفة خاصّة أن يغير الإنسان تمهيدًا لتغيير العالم . وبذلك يمسك المسرح بزمام المبادرة ، ويتخلى عن دوره التقليدي القديم كتابع مطيع لرغبات سادته المشاهدين . ولذلك يكرر بريخت تأكيده على أن الدراما التي تهدف إلى الإيهام والتأثير العاطفي والإثارة الوجدانية ، ليست سوى دراما بورجوازية ، لا يكتبها ولا يشجعها إلا من ينتمي إلى هذه الطبقة وله مصلحة في بقائها واستمرار سطوتها . فهي في يده بمثابة سلاح يقاوم الطبقة العاملة ويعوق صعودها على السلم الاجتماعي . وهي حين تغرق الإنسان في الوهم ، إنما تعوق تطوره العلمي وتقدمه التجريبي ، وتخدِّر فيه إرادة الصراع من أجل الحرية وإلغاء الطّبقات ، والقضاء على الظُّلم الاجتماعي . فإذا كان المسرح سلاحًا في يد القوى البورجوازيّة ، فمن باب أولى أن يكون سلاحًا أكثر حسمًا في أيدي القوى الثورية الساعية للتّغيير الجذري .

وقد قام بريخت بالتنظير لخصائص مسرحه الملحمي الجديد في جدول مشهور ، ورد في معرض ملاحظاته على أوبراه « ازدهار وسقوط مدينة ماهاغوني » ، وقدم فيه مقارنة حادة بين ما أسماه بالمسرح الأرسطي والمسرح غير الأرسطي ، لإظهار مدى التّضاد بين الشكل الدرامي القديم وبين الشّكل الملحمي الجديد ، لكنه تضادٌ لم يكن مطلقًا ، بل هو نوع من التفاوت في النغمة والروح ، خاصة فيما يتصل بالميل نحو الإقناع العقلي على حساب الإيحاء العاطفي ، وربما اختلفت رؤية المخرج مع رؤية بريخت في الفوارق التالية :

المنهج الدرامي للمسرح

الأحداث تجري على المنصة

المتفرج مندمج داخل الأحداث
فاعليته مستهلكة في النهاية
مشاعره في حالة إثارة متجدِّدة
تجربة حية
في قلب الموقف بلا حول ولا قوة
إيحاء وتخدير
الحفاظ على المشاعر كما هي
المعاناة مع الشّخصيات
الإنسان كائن معروف مقدمًا
الإنسان غير قابل للتغير
التوتر يتصاعد حتى النهاية
المشهد جزء من السياق العام
نموّ مطَّرد
الحدث يجري في خط مستقيم
تطوُّر حتمي
الإنسان كيان ثابت
الفكر يحدد الوجود الإنساني
شعور
المنهج الملحمي للمسرح
الأحداث تروى للمشاهدين
المتفرج مراقب للأحداث من خارجها
فاعليته توقظ في النهاية
عقله مضطر لاتخاذ مواقف

صورة للعالم
في مواجهة الموقف بإرادة وفكر
حُجّة عقلية
تحويل المشاعر إلى معارف وأفكار
مواجهة الشّخصيات لدراستها
الإنسان موضوع للبحث لمعرفته
الإنسان يتغيَّر ويغير الآخرين
التوتر مواكب لمجرى الأحداث
المشهد له خصوصيته في السياق
مونتاج (توليف)
الحدث يجري في خطوط منحنية
قفزات
الإنسان عملية تحول
الوجود الاجتماعي يحدِّد الفكر
عقل

وكانت هذه النظرة المذهبية المتزمتة ، قد سيطرت على المرحلة المتوسطة من مراحل تطوُّر بريخت المسرحي ، وهي المرحلة التعليمية التي حفلت بمسرحياته وأشعاره الدعائية ، التي وضعت كل طاقات إبداعه المسرحي والشعري في خدمة الأيديولوجية . لكن أصالته الفكرية والمسرحيَّة جعلته يدرك في إنتاجه الأخير أن الفن قد يدعو إلى أفكار معينة وآراء جديدة ، لكن هذا لا يعني أنه يتحوّل إلى مجرد أداة لتوصيل هذه الأفكار والآراء ، ولذلك حاول بريخت أن يتغلَّب على هذا التوجه الدعائي بل ويتخلص منه في أعماله الأخيرة ، حتى يخرج من الطريق المسدودة التي تورط فيها بسبب الحمى الأيديولوجية

التي اجتاحته . فالمسرح فن أعمق وأشمل بكثير من مجرد منصة للمواعظ الخطابية أو بوق للدعاية السياسية . وإذا كان بريخت قد حارب الإيهام البورجوازي ، فقد وقع في هوة الإيهام أو الوهم الأيديولوجي . وإذا كان من حق الفنان أن يقوم بالتّنظير لتوجه معين ، فإن أكبر خطأ يمكن أن يرتكبه في حق فنه ، أن يحيله إلى مجرد تطبيق لنظريته . وفي كثير من الأحايين يدفع ثمنًا غاليًا لهذا الخطأ . ذلك أن الوسيلة والغاية وجهان لعملة واحدة هي الإبداع الفني .

الموضوعيَّة

Objectivism

يعتقد أصحاب النَّظرية الموضوعيَّة أن القيمة الجمالية كامنة في العمل الفني ، لأنها موضوعية ، بل ومطلقة . وعلى الرَّغم من الغموض الشَّديد الذي تتسم به هذه الألفاظ ، فإن النظرية الموضوعية تسعى لإكسابها معنى دقيقًا على أساس أن أي شيء أو عمل فني يصبح موضوعيًا إذا لم يكن وجوده مرتهنًا بشيء آخر ، بحيث تظلُّ القيمة الجمالية مستقلة عن أي شيء آخر ، وتظلُّ طبيعتها على ما هي عليه محتفظة بهذا الاستقلال ، بل وتجذب المتلقين إليها ، بحيث يشعرون بأنهم يكتشفون شيئًا كان هناك طَوال الوقت ، حتى قبل إدراكه والتعرُّف عليه . ومن يعجز عن إدراك القيمة الجماليَّة ، فإن عجزه هذا لا يدل على أنها غائبة .

وقد أكَّد س . أ . م . جود في كتابه « موضوعية الجمال » على أن العمل الجميل ليس تحت رحمة أي متلقٍّ يمكنه أن يستخرج منه قبحًا غير موجود فيه ، أو يعكس عليه قبحًا كامنًا في نفسه هو . ويفترض جود أنه لو اختفى من على وجه الأرض كل متذوقي الأعمال الأدبية والفنِّية الجميلة ، فهل يعني هذا أن هذه الأعمال لم تعد جميلة ؟! ولذلك يطالب جود المتلقين بالحرص على الفهم السليم حتى لا يفوتهم قطار الجمال الذي لا ينتظر أحدًا . لكن المشكلة ليست بهذه البساطة التي يصورها جود ، ذلك أن الفهَم السَّليم ليس مجموعة موحدة ومتناغمة من المعتقدات والمفاهيم التي يشترك الجميع في الإيمان بها ،

بل إن ما يسميه جود « بالفهم السَّليم » ، يضم عددًا لا حصر له من المعتقدات المتباينة ، التي يمكن أن تصل إلى حدِّ التناقض المنطقي فيما بينها ، في حين يظن معظم الناس أنهم يمتلكون من الفهم السَّليم ما لا يُعلى عليه .

من هنا كان الهجوم على النظرية الموضوعية ، من حين لآخر ، على أساس أنه إذا لم يكن هناك شخص يتأمل ويتذوَّق ويقدر ، فكل الأمور سيان ، وليس هناك فارق بين ما يمكن اعتباره « الأفضل » أو ما يمكن اعتباره « الأسوأ » . فالمتلقي هو مقياس المقارنة والتحليل ، وغيابه لا يعني سوى غياب هذا المقياس . ويقول س . آ . لويس في كتابه : « تحليل المعرفة والتقييم » ١٩٤٦ ، إن القيم لا يمكن أن تفهم إلا فيما يشعر به الناس تجاهها ، وأثرها فيهم ، فما يستحيل تمامًا أن يكون أداة لجلب أية متعة لأي شخص ، لا يمكن أن تكون له قيمة على الإطلاق . لكن إذا سلمنا بتعريف « القيمة الجمالية » بصفتها خاصية موضوعيَّة أو مطلقة ، فليس من الممكن المجادلة حول التَّعريف في ذاته وبذاته . فهو ككل تعريف آخر ، لا يعدو أن يكون نقطة بداية . لكن أهم من التعريف هو النتائج المترتبة على تطبيقات النَّظرية الموضوعية بأسرها ، والتي تتمثل في أساليب حكم القيمة ، ومفهوم الذوق السليم ، وإمكان تسوية الخلافات المتعلقة بالفن . هنا يبدأ ظهور المشكلات الحقيقيَّة ، ولن يشفع للنظرية اتساقها المنطقي والنظري ، لأن العبرة بالأدلة التجريبيَّة والبراهين التطبيقيَّة ، التي يفترض أنها تؤيدها عند بدء عملية النَّقد والتحليل والتَّقييم .

وكل ما تنادي به النظرية الموضوعية يتمثل في النتائج المترتبة على مفهومها للقيمة الجمالية ، وهي نتائج تتجلى بصفة عامة في أربعة منطلقات : الأول يتمثل في إمكان تحقيق صحَّة حكم القيمة أو بطلانه . ويكون الحكم صحيحًا عندما تكون الصفة التي يعزوها إلى العمل موجودة بالفعل فيه . ويتمثل الثاني في أنه في حالة اختلاف شخصين حول قيمة عمل معين ، فلا بد أن

يكون أحدهما مصيبًا ، والآخر مخطئًا ؛ لأنه يعزو إلى العمل خاصيَّة ليست موجودة فيه . ويحدِّد المنطلق الثالث مفهوم « الذَّوق السليم » على أنه القدرة على إدراك خاصية القيمة الجمالية ، عندما تكون موجودة في موضوع ما ، أو « الذوق الفاسد » فهو سمة من لا يملك هذه القدرة . ثم يأتي المنطلق الرابع والأخير ليؤكد أن بعض الأحكام الجمالية له سلطة جديرة بالثقة فيها والاعتماد عليها ، والبعض الآخر ليس له مثل هذه السلطة .

لكن نقطة الضعف التي لا تستطيع النظرية الموضوعية أن تتخلص منها ، هي أن الناس لا يتفقون على جودة الأعمال الفنية أو رداءتها ، وحتى في حالة اتفاقهم فهو اتفاق نسبي إلى حدٍّ كبير . فلو كانت القيمة الجماليَّة موجودة بالفعل في العمل ، فلماذا لا يجدها كل متلقٍّ أو متذوق بل وناقد فيه ؟ ولو أمكن تحقيق أحكام القيمة بطريقة حاسمة ، فلماذا يتمسَّك بعض الناس بأحكام مضادة ؟ وهي أسئلة تؤكِّد أن البشر لا يختلفون على شيء بقدر اختلافهم على الفن . وهو اختلاف زاخر بشتى المتاهات الجانبية ، والطرق المسدودة ، والدوائر المفرغة الكفيلة بتنفيذ النظريَّة الموضوعية بطريقة سريعة حاسمة ، خاصةً أن وقائع الاتِّفاق والاختلاف معقدة إلى حدٍّ بعيد ، بل إن هذه الوقائع ذاتها ليست واضحة بصورة مباشرة سواء أ كانت في صف النظرية الموضوعيَّة أم ضدها .

لكن أنصار النَّظرية الموضوعيَّة لا يستسلمون بسهولة ، فهم ينكرون أن الاختلاف بين المتذوقين والمتلقين اختلاف عابر ومؤقت ، وقد يكون مرتهنًا بظروف لا بد أن تزول وتتغير بطبيعتها . إنهم يعترفون بأن الناس كثيرًا ما يصدرون أحكامًا متعارضة ، لكن هذا التعارض أو الخلاف يتَّجه بمرور الزمن أو على المدى الطويل إلى الزوال ، وبالتالي تتقارب الأفكار فيما يشبه المنظومة المتناغمة . فمثلاً يقول كارول س. برات في كتابه « رسوخ الأحكام

الجمالية » عام ١٩٥٦ ، إن هناك أمثلة لا حصر لها لأدباء وفنانين ، طبَّقت شهرتهم الآفاق في أيامهم ، ولكن بمرور هذه الأيام دخلوا في زوايا النسيان ولم يعد أحد يذكرهم ، أما العظماء فيظلون باقين ، وقد يزدادون شموخًا ورسوخًا . وكان السر في خلود الأعمال العظيمة ، كامنًا في الإجماع الساحق على قيمتها التي أصبحت جزءًا لا يتجزأ من التراث الإنساني الرفيع .

ويرد أ. أ. كيليت في كتابه « تذبذب الذَّوق » عام ١٩٢٩ على كل المؤمنين بثبات هذا الذوق في وجه المتغيرات الزَّمنية ، بأن القول بوجود إجماع في الرّأي حول أعمال أدبية وفنية معينة ، يكاد يكون مستحيلاً ، لأنه من الصعب أو العسير أن نرصد فترة بالذات كان فيها هذا الرأي النقدي مستقرًّا إلى حد ما ، أو قريبًا من الإجماع ، ولكن قد تتَّفق فترة تاريخية لاحقة حول نفس الأعمال أيضًا ، لكن حكمها يمكن أن يكون مضادًّا لحكم الفترة السابقة . والواقع أن شهرة معظم الأعمال ، وربما كلها ، تتجه إلى التذبذب والتقلب على هذا النَّحو . فمنذ عام ٤٠٠ بعد الميلاد حتى عام ١٠٠٠ ، كان من الواضح أن يوربيديس قد طرد أيسخولوس ، وسوفوكليس من الميدان الذي فرض سطوته عليه . ثمَّ مرت القرون ليوصف في القرن التاسع عشر بأنه فج ومتخبط وفاقد للشخصية المتميِّزة . وبحلول القرن العشرين وضعه النُّقاد بين أعظم عشرة شعراء عرفهم العالم . كذلك فإن النُّقاد في القرن الثامن عشر وضعوا درايدن وبوب على قمة الهرم الشِّعري والأدبي ، ومجَّدوا ريادتهما النيوكلاسيكية . أما القرن التاسع عشر فقد رأى شعرهما ذا طابع سطحي لا حياة فيه . ثم جاء القرن العشرون ليعترف بريادتهما الشِّعرية والنَّقدية ، وإن ظلَّت مسرحيات درايدن الشِّعرية متوارية في الظِّل . وبالتالي فإنه من المستحيل رصد نقطة معينة في أي منحنى من منحنيات هذا التطور الذي لا يعرف الثَّبات ، بحيث نقول إن « إجماع التاريخ » قد تبلور عند هذه النُّقطة .

من هنا تنشأ استحالة تفضيل عصر معين على عصر آخر ، لأن مثل هذا الحكم لا بدَّ أن يكون اعتباطيًا .

وفي حالة اتِّفاق عصرين مختلفين في أحكامهما على عمل معين ، وجدا فيه نموذجًا رفيعًا في مجاله ، فمن الممكن أنهما يعجبان بهذا العمل لأسباب متباينة ومختلفة ، بل إن هذا التَّقييم يصدق على كل الحالات تقريبًا ، ذلك أن العصور المختلفة تبحث عن أشياء مختلفة في العمل الفني ، بحكم أن الاختلاف هو سُنة الطَّبيعة . فكل عصر يقرأ « هاملت » لشكسبير مثلاً ، ويقدرها على نحو شديد التَّباين مع أي عصر آخر ، برغم أنها ظلت تلقى إعجابًا حوالى أربعة قرون منذ كتابتها . لكن هذا الإجماع التاريخي لم يمنع قراءتها أو تمثيلها بصفتها ميلودراما تحكي مغامرات وخططًا دموية ، أو دراسة لبطل رومانسي متردِّد وقلق وباحث عن معنى الوجود ، أو دراسة لملامح نظام اجتماعي معيَّن ، أو دراما فرويدية تدور حول عقدة أوديب . أي أن هذا الإعجاب التاريخي بمسرحية « هاملت » على مر القرون ، لا يشكل دعامة لتأييد النظرية الموضوعيَّة ، لأن الاختلاف موجود حتى في إطار الإعجاب ، بل إن الحدود بين الاختلاف والاتفاق ليست واضحة ، بل متداخلة سواء على مستوى الزَّمان أو المكان . وكلها اعتبارات تجعل من الصَّعب إثبات صحة النَّظرية الموضوعيَّة أو حتى بطلانها .

أما س . أ . م . جود بصفته أحد رواد النظريَّة الموضوعيَّة ، فيركز في كتابه « موضوعية الجمال » على التمييز بين « ما هو جيد وما نميل إليه » . فالحكم الذي ينهض على « ما نميل إليه » ليس إلا وصفًا لمشاعرنا أثناء التجربة الجمالية – سواء أكنا مسرورين أم غير مسرورين ، أما الحكم على أساس « ما هو جيد » فلا يكتفي بوصف استجابتنا المباشرة ، وإنما هو ناشئ عن التفكير العميق في العمل وتحليله . مثل هذا التحليل قد يكشف عن عيوب في العمل لم نرها

أثناء « ميلنا » التِّلقائي إلى العمل . فإذا اكتفى متلقٍّ بوصف « ما يميل إليه » في حين حرص متلقٍّ آخر على أن يقدم متلقٍّ آخر تفسيرًا أو تقديرًا له مبرراته ، لكن إعجابهما المشترك بالعمل لا يعني أنهما متَّفقان .

وبرغم أن النظرية الموضوعية لا بد أن تتصف بالموضوعيَّة بطبيعة الحال ، إلا أنها في واقع الأمر مراوغة مثل معظم النظريات الأدبية ، بحكم تعاملها مع الأدب الذي يبلور النَّفس البشريَّة بكل تناقضاتها وتقلباتها التي لا تتوقف أبدًا . فالنظريات الأدبية لا تعرف الحسم الرياضي أو الحسابي ، لأنها لا تتعامل مع حقائق ثابتة أو براهين قاطعة . وما ينطبق على هذه النظريات ينطبق أيضًا على النظرية الموضوعيَّة مهما ادعت قدرتها على القطع أوالحسم . فإذا اتفق عصران تاريخيان مختلفان على جودة عمل فني معين ، فإن هذا الاتفاق لا يدل في ذاته على شيء . وإذا لم يتم اختبار أحكامهما بطريقة دقيقة وتفصيليَّة ومبررة ، فإن هذا الاتفاق لا يمثِّل دليلاً يؤيِّد النظرية الموضوعية . وبنفس المعيار ، فإذا اعتبرت فترة تاريخية معينة عملاً على أنه جيد ، في حين اعتبرته فترة أخرى رديئًا ، فإن مثل هذا الاعتبار أو ذاك ، لا يثبت في ذاته الكثير ، ولا يمكن اتخاذ هذا الاختلاف – دون مزيد من التحليل الدَّقيق – دليلاً ضد النظرية الموضوعية .

ويتحتم على صاحب النظرية الموضوعية الذي يودُّ أن يتَّخذ من وقائع الاتفاق التاريخي دليلاً مؤيدًا لنظريته ، أن يثبت في هذه الحالة ، أن الاتفاق حقيقي ، وعليه بالتالي أن يثبت أن النُّقاد في الفترات المختلفة يتحدَّثون عن نفس الخاصية الموضوعيَّة للقيمة الجمالية . ولكن خصوم النظرية الموضوعيَّة يشكُّون في قدرته على القيام بهذه المهمَّة شبه المستحيلة ، فهم يستمدون براهينهم من تقلبات الذَّوق عبر التاريخ ضد النظرية الموضوعية . فالاختلاف في تفسير أو تقييم أو تذوق مسرحية مثل « هاملت » ، يعني أنها تحمل كل

القيم المختلفة التي يستحيل أن تشكِّل خاصية واحدة للقيمة . وهذا يعني بدوره أن يكون مفهوم القيمة الجمالية ، واسعًا فضفاضًا ، لدرجة أنه يشمل كل شيء ، حتى يتّسع لجميع القيم التي تجدها العصور المختلفة في العمل الفني الواحد .

وهذا المفهوم الواسع الفضفاض لا يعني سوى أن القيمة الجماليَّة لا تخرج عن كونها مجرد متعة جماليَّة يستشعرها كل متلقٍّ بطريقته الخاصة ، وبالتالي يجد صاحب النظرية الموضوعيَّة نفسه بلا أرض صلبة ليقف عليها ، ذلك أن القيمة الجمالية لن تدل في هذه الحالة على خاصيَّة معيَّنة محددة في العمل ، بل إن القيمة الجمالية نفسها ستتوقف على وقائع التجربة الجمالية ، وهي وقائع مرتهنة بملابسات كل عمل على حدة ، مع أن هذه بعينها هي ما رفضها صاحب النظرية الموضوعية منذ البداية . إن كل ما أكَّدته هذه النظرية هو أن القيمة « موضوعية » أو « مطلقة » أو « ثابتة » في وجه كل المتغيرات ، وهذه خاصية لا يمكن أن تنفصل عن القيمة الجماليَّة ، لكنها ليست جوهرًا محددًا لهذه الخاصية . وإذا لم تستطع النظرية الموضوعيَّة رصد هذا الجوهر وتحديده ، فإنها ستظل تحت رحمة الاعتبارات النسبيَّة .

وهناك معضلة أخرى عجزت النظرية الموضوعية عن حسمها ، وتتمثَّل في اثنين من النُّقاد أو المتذوِّقين ، لديهما نفس التفسير للعمل ، ويستخدم كل منهما نفس معايير التقييم النقدي في تناوله ، ومع ذلك فإن أحدهما ينتهي إلى أن العمل جيد ، والآخر يراه رديئًا . ويستشهد برنارد هيل في كتابه « اتجاهات جديدة في علم الجمال والنقد الفني » بما كتبه أحد النقاد ، إذ قال : « أعتقد أن الرواية قد أخفقت لنفس السبب الذي يبدو من أجله أن كثيرًا من النُّقاد يرفعون من قدرها إلى أقصى حد . » ويؤكد خصوم النظرية الموضوعية أن هذا الاختلاف في حدٍّ ذاته يؤدي إلى تفنيدها ، لكنها مع ذلك تصد هذا الهجوم

على أساس أنّه لا يزال من الممكن تمامًا أن يكون الناقد الرافض لعمل ما قد عجز عن إدراك خاصيَّة القيمة الكامنة فيه . ذلك أن وجود القيمة الجمالية في العمل ، لا يترتَّب عليه بالضَّرورة إدراكها . فهذه هي الحجة التي تنهض عليها النظرية الموضوعيَّة ، وهي حجة سليمة تمامًا من حيث المنطق ، مهما كثر الخلاف الواقعي حولها ، أو الاستشهاد بالمثل اللاتيني القديم الذي يقول إن هناك من الآراء بقدر ما هناك من البشر .

ولابد أن نعترف بموضوعية أصحاب النَّظرية الموضوعيَّة حين يقننون لنظريَّتهم هم أنفسهم . فالقيمة الجماليَّة تظلُّ « موضوعيًا » كامنة داخل العمل ، وإلا لما كان عملاً فنيًا على الإطلاق . ولذلك لا مجال للدهشة عندما نعلم أن چود ، ذا النَّزعة الموضوعيَّة ، يعترف صراحة بأن « إجماع الرأي بين الخبراء ، لا وجود له . فالأذواق تتغير ، وإجماع جيل واحد ، بقدر ما يكون قائمًا ، كثيرًا ما يقف على طرفي نقيض مع إجماع جيل آخر . »

ومع ذلك فإن حجة أنصار النظرية الموضوعيَّة ، سلاح ذو حدَّين . فهم يؤكِّدون أن الوقائع التجريبية بصفتها الأحكام الفعلية التي يصدرها الناس عن الفن ، لا تضعف من نظريتهم . ولكن إذا لم تضعف وقائع الاختلاف نظريتهم ، فلا يمكن بالمثل أن تقويها وقائع الاتفاق . وإذا كانت النظرية الموضوعية لا ترفض الأدلة التجريبيَّة بل تضعها في اعتبارها دائمًا ، فإنه يتحتَّم عليها أن تتقبل جميع الأدلة ، سواء الإيجابية التي تتَّفق معها أو السَّلبية التي تتعارض معها . ولا يمكن أن تقتصر نظرية تجريبيَّة أصيلة على الأدلَّة الإيجابيَّة وحدها ، وتستبعد الأدلة السلبيَّة من تفسيرها ، فإن هذا يفقدها خاصية الموضوعية التي تتَّخذ منها اسمًا ومنهجًا لها .

إن صحَّة النظرية الموضوعيَّة أو بطلانها ، لا يمكن أن تقرره وقائع تاريخ الذَّوق . ذلك لأن اختبار هذه الوقائع يعود بنا دائمًا إلى السُّؤال الأساسي

الحقيقي : « ما هي خاصيَّة القيمة الجمالية ، وكيف يتسنى لنا أن نعرفها ؟» فإذا كانت وقائع الاختلاف في الحكم قد تجعلنا نفترض غياب أية خاصية موضوعية في القيمة الجمالية على الإطلاق ، أو نشك في أنها موجودة ، ولكن هذا لا يمكن أن يزيد على مجرد الشّك ؛ إذ إن وقائع الاتفاق في الوقت نفسه ، تثبت لنا وجود هذه الخاصية الموضوعيَّة في القيمة الموضوعيَّة . وتحسم النظريَّة الموضوعية هذه الحيرة أو التردد بإصرارها على أن القيمة الجماليَّة يمكن تعريفها ، لأنها خاصيَّة معينة قابلة للوصف والتّحديد والتقنين من داخل العمل الفني ذاته . ومن هنا كانت العلاقة العضويَّة بين النظرية الموضوعية والنظريات الأدبيَّة والنقديَّة ، التي تركز على القيمة الشّكليَّة للعمل الفني ، وفي مقدمتها النظرية الشكليَّة ونظرية « النقد الجديد » والكلاسيكيَّة المعاصرة . ذلك أن الشّكل الفني هو الدليل المادي الملموس على وجود القيمة الجماليَّة ، إذا كان متقنًا وناضجًا ومتبلورًا بحيث لا يمكن الإضافة إليه أو الحذف منه ، وأيضًا على غيابها إذا كان مفتعلاً ومهترئًا وفاقدًا العلاقات العضوية أو الوظيفية أو الجمالية بين مختلف العناصر المكونة له .

الميتافيزيقيَّة

Metaphysics

تبلورت النَّظرية الميتافيزيقيَّة من خلال المحاولات المتواصلة والمتجدِّدة للأدب ، لإلقاء الضَّوء على القوى الميتافيزيقية التي تحكم العالم البشري المادي منذ بداية وعي الإنسان به . وهي نظريَّة مبكِّرة بدأت مع الملاحم والأساطير والمسرحيات الإغريقية ، التي كتبها هوميروس وإيسكوليس وسوفوكليس ويوريبيديس ، التي يتحدى فيها البطل الملحمي أو التراجيدي ، القوى الميتافيزيقية متمثلة في الآلهة الغضبى والأقدار العابثة . بل إن منشأ التراجيديا يعود أصلاً إلى إحساس الإنسان بهذه القوى الخفية التي تتحكَّم في حياته ، دون أن يدرك كنهها أو يعرف لغتها أو أسلوبًا يمكِّنه من التعامل معها . فهي تتكلم لغة غير بشريَّة ، وتسلك سلوكًا يصعب تفسيره على العقل البشري المحدود .

وقد سارت الفلسفة جنبًا إلى جنب مع الأدب في سعي دءوب لتفسير هذه الظَّواهر الميتافيزيقية ؛ إذ إن الفكر والفن يملكان القدرة على الاقتراب من هذه القوى الخفية ، أكثر من العلوم التجريبية التي لا تعترف إلا بالملاحظة والمعاينة والتجربة المادية الملموسة . وبرغم تقدم العلوم إلى درجة غزو الفضاء والكواكب الأخرى ، فإنها عجزت عن أن تخلص الإنسان من وطأة قوى خفيَّة يلمس نتائجها في التأثير الذي تمارسه على حياته ووجوده دون أن يدرك ماهيتها ؛ أي أن حيرة الإنسان تتمثل في أنه يلمس النتيجة دون أن يدرك

السبب الذي أدى إليها . فهو لا يمكنه أن يفسر علميًا الأسباب الخفية الكامنة وراء نقاط التحول في حياته التي يتحكَّم فيها فارق ثانية من الزمان أو بوصة من المكان ، مما يجعله يشعر ، في معظم مراحل حياته ، بأنه مجرَّد ريشة في مهب الرياح .

وقد لا يعترف من أعماه الغرور العلمي ، بوجود هذه العناصر الميتافيزيقية في حياتنا ، لأنه يحرص على تفسير كل ظاهرة تفسيرًا علميًا مقنعًا . ومع ذلك لا يستطيع أحد إنكار وجود هذه القوى إلا في حالة واحدة فقط ، وهي عندما يتمكن الإنسان من قهر المرض والموت وكل القوى التي تُسيّر حياته . وهذا احتمال يستحيل إثباته علميًا ؛ لأن طبيعة الحياة البشريَّة المادية تتنافى مع الخلود . وإذا كانت المادة لا تفنى ولا تستحدث من العدم ، فإن أشكالها غير خالدة ، وتتبدل بتغيُّر الملابسات والظُّروف والتَّفاعلات والعوامل الكيميائية والفيزيقية والجغرافية والتاريخية والجيولوجيَّة والبيولوجيَّة . وهذا التغيُّر المستمر يمنعنا من التعرف على المادة في شكل خالد مستمر ، في حين أن المشكلة تتمثَّل في أن الإنسان لا يدرك المادة إلا إذا كانت في شكل يمكنه من التعرُّف عليها . يقول الفيلسوف الإنجليزي المعاصر برتراند راسل في كتابه « العالم كما أتصوره » :

« أنا عالم ذري في مجال المنطق ، وهذا يعني أنه لا بدَّ من الاعتماد على التَّحليل للإفضاء إلى طبيعة الأشياء التي نقوم بفحصها ، وفي إمكان الإنسان أن يستغل التحليل إلى أن تقابله أشياء يعجز أمامها التحليل ، وهي : الذرات المنطقية ، وأنا أقول إن هذه الذرات منطقية لأنها ليست ذرات من المادة ، وإنما هي ذرات فكريَّة ، تصنع منها الأشياء . وفي اعتقادي أن الفلسفة لن يكون لها في المستقبل ما كان لها من أهمية عند الإغريق أو في العصور الوسطى ؛ إذ يبدو أن العلم سيحرم الفلسفة من أهميتها ، وإن كان سيقف عاجزًا أمام

الظواهر غير المرئية . »

وبهذا يعترف راسل أن التحليل العلمي سيقف عاجزاً أمام إدراك كُنه هذه الذرات المنطقية ، وإذا كان العلم سيحرم الفلسفة من أهميتها ، فإنه لن يستطيع حرمان الأدب من السحر الغامض الكامن فيه . وهو في غموضه يضاهي غموض القوى الميتافيزيقية ، بل ويجسدها في أعمال كثيرة . ويستطيع السِّحر الكامن في الأدب أن يتسلَّل إلى الذَّرات المنطقية عند الإنسان من خلال الحدس والانفعال بل والتجلي ، وليس عن طريق العقل التجريبي البارد . وبذلك يستطيع الإنسان أن يقترب أكثر من القوى الميتافيزيقية عندما يجدها متجسدة في أعمال أدبيَّة في متناول يده ، وليس السِّحر هنا نكسة إلى الوراء تتنافى مع روح التقدم العلمي . فهو سحر لا ينتمي إلى عالم الخرافات والخزعبلات ، بل يعمل بناءً على قصد محدد لاستحضار انفعالات مُعينة دون غيرها لإطلاقها في أمور الحياة العملية ، أو كما يقول روبين جورج كولنغوود في كتابه « مبادئ الفن » :

« إن الأدب بدون هذا العنصر السحري يفقد دوره الحيوي في المجتمع الإنساني . فالسِّحر في الأدب لا علاقة له بالدَّجل أو الشعوذة ، لكنه عملية تمثيل واستحضار ممتعة ، والانفعالات التي يستحضرها تقدر تبعًا لدورها في الحياة العملية أو تساعد على تركيز الجانب السِّحري في الحياة العملية بالتيار الانفعالي الذي يدفعها . ومن ثمَّ فإن السحر ضروري لكل حالة يصادفها الإنسان ، وهو موجود بالفعل في كل مجتمع صحي سليم ، وأي مجتمع يعتقد أنه تجاوز الحاجة إلى السحر ، إما قد أخطأ في هذا الظن ، أو هو مجتمع ميِّت ، في حالة احتضار بسبب افتقاره إلى العناية بكل ما يساعده على البقاء والتجدد . »

ولا يعني هذا أن الأدب يتنافى مع العلم ، ذلك أن كلا منهما يوظف من

الأدوات ما يتفق مع طبيعته . وهي أدوات لا يهمُّ أن تختلف أو تتفق مع الأدوات العلمية ؛ لأن المهم هو الغاية والهدف وليست الوسيلة والأداة . وتتمثَّل هذه الغاية في السَّعي الدَّءوب لتكامل المعرفة الإنسانية ، سواء عن طريق العلم أو الأدب ، ولذلك يجب ألا ننظر باستعلاء إلى القوى الغيبيَّة التي يعالجها الأدب من خلال الطاقة السِّحرية والجمالية الكامنة فيه ، لأن التحليل العلمي البحت مازال عاجزاً عن تفسير هذه القوى ، وبالتالي لا يمكن تطبيق معاييره الجافة على حيوية الفن وخصوبته .

والعمل الأدبي يتطلَّب من الجمهور أن يبحث ويستخلص المعنى الباطن الكامن فيه دون أن يفرض عليه مقاييس معدَّة ومعايير مسبقة وقوانين صماء ، لأن سحر هذا العمل سيظل في هذه اللَّمسة من الغموض ، هذه اللمسة التي نحسها ولا نلمسها ، وهي لمسة قريبة من تلك التي تحدثها القوى الميتافيزيقية في أنفسنا ؛ أي أننا نستطيع أن نرى هذه القوى مجسَّدة ومتبلورة أمامنا داخل العمل الأدبي ، وليس كما نحس بها مجردة ونائية . وهذا لايستدعي تفسير كل جزئيات العمل الأدبي ، وإلا قتلنا روح السحر الكامنة فيه ، على حد قول رولان بارت رائد البنيوية في كتابه « النقد والحقيقة » الذي يؤكد فيه أنه :

« مهما ذهب النَّقد في تفسير العمل الأدبي ، فإنه يحتفظ دائمًا بسر كامن في أعماقه ، وأحيانًا تؤدي محاولة الكشف عن هذا السر إلى تجريد العمل الأدبي من إمكانية إضافات جديدة . »

وهذه المحاولة النَّقدية غير المجدية تشبه المحاولات العامية المستحيلة التي تسعى لتشريح جسد الإنسان بحثًا عن روحه . ولعل الروح هي أوضح ظاهرة ميتافيزيقية في حياتنا ، فنحن نحيا بها ولكننا لا ندرك كنهها . كذلك تحتوي الأعمال الأدبيَّة الخالدة على نبض حي مُتدفِّق من خلال العلاقات الحيَّة بين جزئيات وخلايا العمل الأدبي ، لكننا لا نستطيع تحليل هذا النبض تحليلاً

علميًا جامعًا مانعًا ، إذ إنه لا يكمن في الجزئيات الإستاتيكية بقدر ما يكمن في العلاقات الديناميكية . ويختلف مفهوم هذه العلاقات من متلقٍ إلى آخر ، ولكن ما يربط القراء جميعًا في وحدة وجدانية تجاه عمل أدبي محدد ، هو ذلك النبض الحي المتدفق الذي يجد لنفسه صدى عند القراء لرغبتهم في إشباع احتياجاتهم الروحية ، التي لا تخضع لجفاف القوانين العلميَّة التي تجعل من الإنسان مجرد عينة معملية تخضع للملاحظة التجريبية النمطية .

والأدب الخالد امتلاك للواقع وانتصار على القدر ، ولا يقصر على مجرد تقبل الواقع ، أي أنه إذا كانت القوى القدرية قادرة على إفناء المادة التي خلق منها الإنسان ، فهي ليست قادرة على القضاء على الروح التي تنبض بها الأعمال الأدبية العظيمة . والأدب الإنساني العظيم من أهم أسلحة التحدي المتاحة للإنسان في مواجهته لعوامل الفناء والعدم . فقد استطاع به أن يخلق شيئًا نابضًا بالحياة الروحية والفكريَّة التي لا تخضع للحدود المادية . فمن طبيعة الأدب محاولة امتلاك المكان والزّمان والممكن وانتزاعها من دائرة العدم الذي يتحكم فيها ويسيطر عليها . إن كل فن خلاق هو في صميمه صراع ضد القوى الخفية ، التي تتجسَّد فيما يحمله الكون من عدم اكتراث بالإنسان أو تهديد بإفنائه في أية لحظة ، أو بعبارة أخرى ، صراع ضد جاذبية الأرض وضد سطوة الموت . وعندما يستطيع الأديب إحالة عمله إلى شيء إنساني ، فإنه يجعل له صفة الوجود ، أي عندما يستطيع أن يضفي على عمله الأدبي لغة جديدة لم تكن موجودة من قبل في الواقع وفيما يحيط به ، فيصبح العمل الأدبي شيئًا آخر يستحيل فيه الفناء والفوضى ، وعدم التحدُّد ، وانعدام المعنى ، وضياع الهدف ، أي إلى شيء إنساني يفلت من طائلة الفناء . عندئذ يكون الفنان قد قدم أدبًا إنسانيًا خالدًا .

من هذا المنطلق تقترب النظرية الميتافيزيقية كثيرًا من النظرية العدميَّة بل

والنظرية الحدسيَّة والصوفية أيضًا . وهي نظريات تحرص على رؤية الوجود رؤية كليَّة بكل ظواهرها الفيزيقيَّة والميتافيزيقيَّة . وإن كان من الضروري للأديب أن يندمج في تيار الحياة ، فإنه من الأكثر ضرورة له أن يبتعد عنه عند ممارسة الإبداع ، حتى يرى الحياة في كليتها بوضوح وموضوعية . وبالابتعاد عن الحياة ، يستطيع الأديب أن يمتلك نظرة الطائر من عال إلى العوامل الميتافيزيقية ، وبالتالي يختلف موقفه منها عن موقف الإنسان العادي الذي يجد نفسه تائهًا ضائعًا وسط ضرباتها دون أن يدري المعنى وراء هذا الاضطراب . فالأديب يستطيع أن يمنهج القوى الميتافيزيقية من خلال أعماله ، بل ويمكن أن يسيطر عليها إذا استطاع إدراك هذه الوحدة الكلية أو صورة منها ، عندئذ لا يعتبر ما تأتي به الأيام من المفاجآت التي يستحيل وقوعها .

وتتردد أصداء النظرية الصوفية في النظريَّة الميتافيزيقية في الشّعر الإنجليزي ، والتي أرسى تقاليدها الشاعر جون دن (١٥٧٢ - ١٦٣١) ، وغيره ممن ساروا على نهجه من شعراء القرن السابع عشر مثل جورج هيربرت ، وهنري ڤون ، وروبرت كراشو ، وأندرو مارڤيل ، وإبراهام كاولي ، الذين جعلوا من القصيدة طاقة روحية تحاول اكتناه أسرار الوجود التي قد تستعصي على العقل التقليدي . لكن مفهوم الميتافيزيقية عندهم كان يختلف عن مفهومها عند الشعراء النيوكلاسيكيين الذين أتوا بعدهم ، من أمثال جون درايدن الذي نقد جون دن بقوله :

« لا شك أن أثر دن على المدرسة الميتافيزيقية في الشعر واضح لكل ذي عينين ، لكنه يحاول تحميل الشّعر المرهف الرّقيق ، الأفكار الفلسفية الثقيلة ، فبدلاً من أن يداعب الشّعر قلوب العذارى بلواعج الهوى ، نجده يهبط بصخور الفلسفة وأحجارها . »

والملاحظة العجيبة الجديرة بالتّسجيل أن تطبيق درايدن الحرفي للنظرية

النيوكلاسيكية على أشعاره ومسرحياته ، منعه من تجسيد المشاعر المرهفة الرقيقة خاصةً لواعج الهوى ، نظرًا للتقاليد الأرسطية والقوالب الجامدة التي حرصت على الربط بين كبت المشاعر والتحفظ في التعبير عنها وبين الأدب الوقور الرَّزين الجاد . ومع ذلك تأثر معظم النقّاد بهجوم درايدن ، واعتبروا الشّعر الميتافيزيقي نموذجًا لتحليل الشُّعور الإنساني وليس لتجسيده ، وأيضًا البحث عن الفلسفة الكامنة وراء الحب بكل أنواعه وليس تعبيرًا عن التجربة السيكولوجية التي يخوضها المحبون .

وكان الهدف الرئيسي لهذه النظريَّة الشعريَّة هو تأكيد الدلالات الدينية والأخلاقيَّة التي تتجلى في النتائج التي تترتب على تداعيات القوى الميتافيزيقيَّة . و وجد الشعراء الميتافيزيقيون في الشعر ، أداة فعالة ومؤثرة للتعبير عن القوانين الخفية التي تتحكَّم في مصير الإنسان ، وذلك عن طريق إثارة قوى التَّفكير والتأمُّل لدى الإنسان العادي . وفي هذا يقول جون دن : « بالله عليك ، فلتكف عن الثرثرة ؛ لأنني أريد أن أسمع صوت الله من خلال حبي له » . هنا تبدو النَّزعة الصوفيَّة حادَّة ، وهي النَّزعة التي ترى الكون منظومة واحدة وكيانًا متحدًا مع الذات الإلهيَّة التي أبدعته وخلقته . ولذلك تصور قصائد جون دن ، العشاق الذين ينفصلون ، الواحد عن الآخر ، لأنهم لا يجدون إرواء لرغباتهم في الحب الجسدي الفيزيقي . فهم ينفصلون عن بعضهم البعض في هدوء ومحبَّة و وقار من أجل الحصول على الحب الإلهي الميتافيزيقي الذي لا ينتهي بحدود المكان أو الزمان .

وقد تميَّز شعر المدرسة الميتافيزيقيَّة في إنجلترا بسلاسة الأسلوب وبساطة التعبير الذي يصل إلى مستوى لغة الحياة اليومية ، حتى يتمكَّنوا من نقل أفكارهم الجديدة والعميقة إلى القراء بسهولة . ولكن حماسهم للفكرة أدى أحيانًا إلى نوع من الإطناب والمبالغة في التعبير ، ظنًا منهم أن هذه هي الطريقة

المثلى لإقناع القارئ . فمثلاً تقترب أشعار كراشو من أسلوب بترارك في المبالغة الشّعرية التي تصور نار الحب وقد تحوّل إلى شعلة في عيني الفتاة ، أحرقت ملابس العاشق ، والتنهدات التي تتحوّل إلى دُوّامات عاتية من الرِّياح ، والدموع إلى فيضانات مهلكة .

ويتحوّل الحب بين العشاق إلى نوع من التجلي الروحي أكثر من الانجذاب الجسدي ، مما يجعلهم يبدون كمخلوقات أثيريَّة لا تنتمي إلى عالمنا الأرضي ، مما قد يقلل من اقتناعنا بهم في بعض المواقف . ولعل هذه المؤثرات ترجع إلى الأغاني والتَّراتيل الدينيَّة التي سادت في العصور الوسطى ، والتي أغرمت بالمبالغات التعبيرية على سبيل التأثير السريع والحاسم في القارئ أو المستمع .

لكن جون دن رفض هذه المبالغات ونادى بالتزام أبسط الأساليب ؛ لأنها قادرة على نقل أعمق الأفكار الدنيوية والميتافيزيقية على حد السواء ، وذلك حتى لا يتشتت انتباه القارئ تحت وطأة الضجيج الذهني والوجداني الذي تحدثه هذه المبالغات ، وبذلك تفوته الأفكار الفلسفيَّة والتطلّعات الروحية التي تعد الهدف الأساسي للشاعر الميتافيزيقي . ولذلك يجب أن تستمدَّ الصور والمحسنات البديعيَّة واللفظيَّة من لغة الناس اليوميَّة . وكانت نتيجة هذه البساطة والسَّلاسة والتلقائية والرَّزانة ، أن اكتسب الشعر الميتافيزيقي شعبية كبيرة بين القراء في القرن السابع عشر ، لدرجة أن الطَّبقة المثقَّفة كانت تفضله على الشِّعر الإليزابيثي الذي دارت موضوعاته حول الحب والعشق والهجر وبتاريخ الغرام ، حتى استهلكت وأصابها التكرار والوهن ، في حين نجح الشِّعر الميتافيزيقي لأفكاره المبتكرة وقدرته على التَّسلل إلى وجدان القارئ وعقله ، برغم صعوبة المضامين الفلسفيَّة والروحية التي عبر عنها .

ولعل أهم عيب في الشِّعر الميتافيزيقي هو في تركيزه على الجانب الأخلاقي بكل ما ينطوي عليه من وعظ وإرشاد ، كما في قصيدة « الكوخ

الخشبي » لهنري فون ، و « الوفاة » لجون دن . بل اتُّهم بعد ذلك بالغموض الغيبي عندما انتشرت فلسفة فرانسيس بيكون العمليّة والعلمية . وكاد الشعر الميتافيزيقي أن يندثر ، لولا أن جاءت المدرسة الكلاسيكية الحديثة في مطلع القرن العشرين ، والتي ثارت على الشِّعر الرومانسي والفيكتوري . ففي عام ١٩٢١ أصدر الناقد هـ. ج. س غريرسون كتاب « الأشعار الميتافيزيقية » ، وفي نفس العام أصدر الناقد والشاعر ت. س. إليوت كتابه « الشُّعراء الميتافيزيقيون » ، ودراسة خاصة عن « أندرو مارفيل » . وكان هذا إيذانًا بإعادة اكتشاف النظرية الميتافيزيقية ، وامتدَّت رقعة تقاليدها الأدبيّة لتغطي المسرح والرواية والقصة القصيرة .

وهذا يؤكِّد أن النظريات الأدبية الأصيلة ، تستطيع الظهور والانتعاش من عصر إلى آخر ، لأنها تمس الأوتار الحساسة في النفس البشريَّة . فكلما تجمَّعت الظروف الحضارية والثقافية والاجتماعية التي أدت إلى ظهور أيَّة نظريَّة أدبيَّة ناضجة ومتكاملة – فإن هذه النظرية تعود إلى الوجود بقوَّة ومن تلقاء ذاتها ، لأنها أصبحت قطعة حيَّة من الوجدان الإنساني ، ولم تكن مجرد نتيجة مباشرة لظروف اجتماعية وتاريخيَّة طارئة وعابرة .

النِّسبيَّة

Relativism

تؤكد النَّظريَّة النِّسبيَّة سواء في الإبداع أو النقد الأدبي ، على أن الموضوعية المطلقة في تذوُّق الأعمال الأدبيَّة أو الفنِّيَّة والحكم عليها ، مجرد وهم في ذهن أصحابها ، لأن كل متلقٍّ أو متذوِّق يستوعب العمل من وجهة نظره التي تختلف عن وجهات نظر المتذوِّقين الآخرين اختلاف بصمات الأصابع ، طبقًا لاختلاف الثقافة ، والبيئة ، والمرحلة السنية ، والميول الشَّخصيَّة ، بل واللحظة الراهنة التي يتمُّ فيها التذوُّق . وهي كلها عوامل نسبيَّة لا تدل أبدًا على أن العمل الفني فاقد للشخصية المتميزة ، بل تدل على ثرائه وخصوبته وتعدد أبعاده وتنوعها من متلقٍّ لآخر . ولذلك فهناك مقولة نقدية تصل إلى حدِّ البدهيَّة ، تؤكد دائمًا على أن العمل الفني لا يوجد على شكل قصيدة أو رواية في كتاب ، أو عرض مسرحي على منصة ، أو لوحة على جدار أو تمثال في متحف ، أو سوناتا أو كونشيرتو أو سيمفونية منشورة في مُدوَّنة موسيقية - بل يتواجد داخل المتلقي أو المتذوِّق أساسًا عندما يقرؤه أو يشاهده أو يسمعه ، أما فيما عدا هذا ، فليس وجودًا فعليًا . ولا يعيب هذا الوجود قد التواجد أن يكون نسبيًا ، ذلك أن النظريَّة النسبيَّة تثبت أن الأحكام المطلقة التي تدعى أنها جامعة مانعة ، وهم كبير ، يمكن أن يُحيل الإبداعات الفنِّية والمعايير النقدية إلى قوالب جامدة ، تقضي في النهاية على عوامل الثَّراء والتَّجدُّد والخصوبة وقوى الدفع ، التي كانت المحرك لكل انطلاقات الإبداع

وجماليات النقد الفني المتطوّرة . فليس هناك أديبٌ سوف يأتي بما لم تأتِ به الأوائل بمعنى الكلمة ، وليس هناك ناقد يملك القول الفصل النهائي الذي لا قول من بعده .

ومع ذلك فإن النظرية النسبية لا تعني الفوضى المطلقة في أساليب الاستيعاب والتذوق والنقد ، وإن كانت تؤمن بالمثل القائل : « الجمال في عين الناظر » ، وبأن قيمة العمل الفني لا يمكن إثباتها في حدٍّ ذاتها ، وإنما من خلال تأثيرها في المتلقي ، أيًا كان هذا التأثير ، وهو تأثير يتراوح بين النسبية الموضوعية لدى الناقد الخبير وبين النسبية الذاتية لدى المتذوّق العادي . فالناقد يبذل أقصى ما في وسعه ليستخرج من العمل الفني ما يبرر أحكامه وفروضه وحيثياته ، وإن كانت النسبية تلعب فيها دورًا ملحوظًا ، أما المتذوّق العادي فلا يشغل نفسه بالمبررات الجماليّة والنقدية ، لأن انفعالاته الذاتية المثارة في مواجهة العمل ، سواء أكانت إيجابيّة أم سلبيّة ، هي التي تملأ عليه وجدانه . فهو مرجع نفسه في أن يحبّ أو لا يحب العمل الأدبي أو الفني ، وليس في وسع أحد - حتى لو كان ناقدًا كبيرًا - أن يدفع متذوقًا ليحب عملاً عجز عن أن يستريح له .

وكانت النَّظرية النسبية بمثابة ثورة مضادة لكل الاتجاهات النقدية التي تدعي تحقيق الموضوعية بنسب كبيرة . وقد أدرك الموضوعيون المحدثون قوة الانتقادات التي وجهت إلى آرائهم ، وكان بعضهم من « الموضوعية » بحيث أدركوا عيوب نظريتهم والطُّرق المسدودة التي يمكن أن تدخل فيها . وكان من الانتقادات التي وجهت للنظرية الموضوعيَّة أو المطلقة ، أنَّها تتقمص النزعة الأرستقراطية المتعالية عند إصدار الأحكام النقديَّة ، وتؤدي إلى ظهور نخبة أو صفوة مختارة تحاول السَّيطرة سواء على الأدباء المتواضعين أو المتذوّقين العاديين . ومن منظور ديمقراطي فإن المجتمع المعاصر يضيق ذرعًا بمثل هذه

الأرستقراطية النقديَّة والفكرية ، التي تحاول احتلال قمة مركزية أو موقع محوري ، تسعى منه لإملاء ما يجب أن يحبه المتذوّقون في الفن ، وربما في أي مجال آخر ، وهذا مخالف للروح الديمقراطيَّة الحقة . ولعل هذا كان المنطلق الذي بدأت منه النظرية التفكيكيَّة ، التي قضت على كل المحاور والمراكز الأدبية والنقدية ، في محاولة لتفكيك كل التَّجمعات والكتل والصلاحيات التي ظلَّت تتصرف كأنها سلطات لا رَجْعة في قراراتها وأحكامها .

وكان الناقد والمنظِّر الكبير س. ج. دوكاس في كتابه الرائد « فلسفة الفن » الصادر عام ١٩٢٩ قد أكد أن قيمة الاستقلال في أمور الفن لا تقلُّ في أهميتها عن الاستقلال في أمور السياسة . وهو يرى أنَّنا ظللنا مدة أطول مما ينبغي في خوف وحرج حقيقيين من النُّقاد الذين يلتحفون برداء النَّظرية الموضوعيَّة . ولذلك يقف مدافعًا عن المتذوقين العاديين غير المتخصِّصين ، الذين يصفهم بأنَّهم متواضعون إلى حدٍّ مؤسف ، ويسهل إرهابهم . لكنه يرفض في الوقت نفسه إرهاب الذين يزعمون أنَّهم قادرون على إخبارنا بما هو جميل بالفعل ، إذ إن هناك متسعًا لكل الأطراف المعنيَّة ، كي يكون كل طرف ذا سلطان مطلق ، وإن يكن ذلك على نفسه فقط . فهذه هي التقاليد الحقَّة المرتبطة بالقيم الجماليَّة في نظره .

لكن هارولد أوزبورن في كتابه « نظرية الجمال » ١٩٥٣ ، يقول بأن الذين ينادون علانية بهذا الرَّأي ، لا يؤمنون به حقًا ، بمعنى أنهم لا يستطيعون قبول نتائجه وتداعياته الكاملة . فليس من الممكن أن نثبت أن حكم أي شخص على عمل فني يماثل في صحته أي حكم آخر ، أو نعد رأي المتذوّق العادي معادلاً في مستواه للتَّقدير أو التقييم الواعي لناقد ذي خبرة طويلة في الفنون ، ويملك حساسية جمالية رفيعة . لكن إيمان دوكاس بهذه النسبية يصل إلى

درجات قصوى من التطرف . فإذا كانت النَّظرية الموضوعية تأخذ لغة الحكم المبرَّر بحيثيات من داخل العمل الفني مأخذ الجد ، فإن هذا الحكم في نظر دوكاس ، يشير قبل كل شيء إلى التَّجربة التي يمر بها المتلقي بصفة شخصية عندما يدرك العمل جماليًا . فالعمل في نظره جميل عندما يشعر بالاستمتاع ، وقبيح عندما تكون مشاعره خالية من هذا الاستمتاع ، فليست لديه مبررات أخرى .

وهذه الفكرة هي محور النظرية النسبية . فعندما يقول المتلقي إن عملاً فنيًا له قيمة جمالية ، فإنه يصف مشاعره التي أثارها هذا العمل فيه . ومن السَّهل أن نعتبر دوكاس رائدًا مبكرًا للنظرية التفكيكية ؛ لأنه لا يطلب من المتلقي أن يحدِّد سمات وخصائص موضوعية في العمل ، كما هي الحال في مختلف صيغ النظرية الموضوعية ؛ أي أن دوكاس استطاع ببساطة أن يصرف النَّظر عن المشكلات المعقَّدة التي تواجه النَّظريَّة الموضوعية . فليس هناك ما يجبره على أن يقرر إن كان الجمال الموضوعيُّ قابلاً للتعريف ، أو أن يحدد الخصائص أو العناصر التي ينهض عليها هذا الجمال ، إذا كان قابلاً للتعريف أصلاً . ويقدم دوكاس حلا سهلاً لقياس مدى الصدق في حكم القيمة ، عندما يقول في كتابه « فلسفة الفن » :

« من الممكن إثبات أو تفنيد القضية القائلة بأن جسرًا معينًا للقطارات هو جسر جيد ، بأن نجعل عددًا من القطارات يساوي العدد الذي نريد أن يحمله الجسر ، يمرُّ عليه ، مع ملاحظة إن كان قادرًا على أن يحمل هذا العدد أم لا . لكن لا يوجد معيار مماثل يمكن به إثبات أو تفنيد جمال منظر طبيعي ، ذلك أن أحكام الجمال ، تتَّصل بالعلاقة بين الموضوع المحكوم عليه وبين تجربة الاستمتاع الخاصة بالفرد ، وهي التجربة التي لا يمكن أن يلاحظها أو يحكم عليها أي شخص سواه . »

ويصل دوكاس إلى القول بأن المعيار الجمالي الوحيد يكمن في شعور المتلقي بالاستمتاع من عدمه ، والحكم الجمالي ليس سوى وصف لمشاعره ، وهو وحده الذي يعرف هذه المشاعر وكنهها ، ولذلك فالمتلقي هو الحَكَم النهائي ، الفيصل المعصوم من الخطأ ، بحكم أن أحدًا لا يستطيع أن يثبت عليه أي خطأ . وبهذه البساطة – التي يمكن اعتبارها مُخِلّة – لا يصبح الاختلاف بين القيم مثيرًا لأية مشكلات . فمن الطبيعي أن يكون للناس المختلفين تكوين مختلف على كل المستويات . فعندما يستمتع متلقٍّ بعمل فني لا يجد فيه متلقٍّ آخر أية متعة ، فنحن لسنا مضطرين إلى أن نقرِّر أيهما الصَّحيح . فالجمال بطبعه ليس سمة موضوعيَّة ، وإنما تتفاوت نسبته من متلقٍّ لآخر بصفة لا نهائية . فالمتلقي الذي يحقٌّ له أن يحكم على عمل فني بأنه جميل ، يقابله متلقٍّ آخر يملك نفس الحق في أن يرفض مثل هذا الحكم . بل إن هذا الحكم يتباين ويختلف بالنسبة لنفس الشَّخص مع اختلاف أوقات التلقي أو التذوُّق . فهو حكم انطباعي بحت مرتهن باختلاف الأشخاص والظُّروف على كل المستويات .

لكن الناقد برنارد هيل في كتابه « اتجاهات جديدة في علم الجمال والنقد الفني » ، يهاجم هذه النسبية المتطرِّفة بتساؤل يفرض نفسه بقوة : « لماذا تظل أعمال فنية معينة قممًا شامخة ، تلقى كثيرًا من المدح والتقريظ عبر القرون ، وبالتالي أصبحت ذات شهرة لا شك فيها ؟» وهي الحقيقة التي يؤكدها أنصار النظرية الموضوعيَّة ، ويستشهدون بها دفاعًا عن نظريتهم . لكن دوكاس لا يقف عاجزًا في مواجهة هذا التَّساؤل ، بل يؤكد أن الإجماع لا يثبت شيئًا على الإطلاق ، سوى أن الجمال لا يتواجد في العمل الفني إلا عند الذي يجده بالفعل . وكل ما يدل عليه مثل هذا الاتِّفاق الذي قد يصل إلى درجة الإجماع ، هو أن بعض الناس يجدون متعة في نفس الأعمال لأن تكوينهم

متشابه ، ومع ذلك لا يستطيع هذا الاتِّفاق أو التَّشابه أن يثبت جمال العمل لأولئك الذين لا يدركون فيه أي جمال .

وبرغم أن ثقة المتلقين لا بد أن تكون كبيرة في النُّقاد الذين توافرت لديهم معرفة واسعة بالفن ، وخبرة عميقة بتحليل الأساليب الفنية ، تمكنهم من تناول الأعمال الفنية وتقييمها ونقدها بدراية أشمل بكثير من دراية المتذوِّق العادي ، إلا أن دوكاس لا يعترف بأيَّة سلطة نقديَّة ، ويرى أن المعرفة المتعلقة بالفن لا تمثل سوى ضرورة لأفراد فئة واحدة ، أي هؤلاء الذين يرغبون في أن يكونوا قادرين على الكلام عن الأعمال الفنِّية بطريقة يفهمها من توافر لهم تكوين مماثل ، لكنها لا تمثل أية ضرورة على الإطلاق للمتذوِّقين العاديين المتواضعين الذين لم يتوافر لهم مثل هذا التكوين . بل إن دوكاس يواصل زحفه ليؤكد أن المعرفة المتخصصة كفيلة بالقضاء على المتعة الجماليَّة ، إذ يصبح الناقد أو المتذوِّق مهمومًا بمشكلات التكنيك والحرفة الفنية وأصولها ، وكأنه خبير بأسرار صنعة معيَّنة تستغرق كل اهتمامه ولا تترك له فرصة التأمُّل الجمالي والاستمتاع به .

وبرغم أن خصوم النَّظرية النسبية يتَّفقون على أنها نظرية لا يمكن تفنيدها ، أي البرهنة على أنها متناقضة مع نفسها منطقيًا ، إلا أن المفارقة تبلغ مداها عندما يوظف دوكاس رأي خصومه في إثبات أن نظريَّته متسقة مع ذاتها منطقيًا ، مدللاً على أن خصومه أنفسهم عاجزون عن تفنيد نظريته . فلو كان الحكم لا يدعي سوى أن المتحدِّث أحس بمشاعر معينة ، فإنه لا يمنحه الحق في أن يشرع لأي شخص آخر أو يلزمه به . ويبدو أن جاذبيَّة نظرية دوكاس ترجع إلى جرأتها في الهجوم على التحذلق السائد في النَّقد الفني ، وميل فريق من النُّقاد إلى اعتبار أحكامهم أحكامًا نهائية غير قابلة لأي نقض أو جدل . لكن إذا كان دوكاس يهاجم بضراوة من يظنون في أنفسهم ، القدرة على تحقيق

أكبر قدر ممكن من الموضوعية التي قد يتصوَّر بعضهم أنَّها يمكن أن تكون مطلقة ، فإن هجومًا مضادًا يمكن أن يوجه إليه بنفس الضَّراوة ، بحجة أنه يسعى إلى تحقيق « النسبية المطلقة » في مجال التذوق الفني ، وهي نظرية يمكن البرهنة على أنَّها متناقضة مع نفسها منطقيًا ، إذ إنها تجمع بين نقيضين « النسبية » و « الإطلاق » . فإذا كانت الموضوعية نسبية ، فمن باب أولى أن تكون النِّسبية نسبيَّة .

ويبدو أن كل القضايا والمشكلات بل والصراعات التي دارت في مجال النَّظريات الأدبية والفنية ، ترجع إلى محاولة وضع كل فريق بحدود فاصلة بينه وبين الفرق الأخرى حتى يبرز ويتفوق عليها ، لدرجة أن بعض أصحاب هذه النَّظريات يتكلمون كما لو أنهم أتوا بما لم تأت به الأوائل ، في حين أنهم يشكِّلون أعضاء في منظومة واحدة ، وليست الاختلافات والتناقضات بين هذه النظريات والتوجُّهات والتيارات ، سوى دليل على حيويَّة الإبداع الأدبي والفكر النقدي ، وقدرتهما على الاستمرار والتجدُّد والتفاعل مع موكب الحياة . ولا شك أنَّها ستكون كارثة على الإبداع والنَّقد في آن واحد ، إذا اتَّفق جميع الأدباء والنُّقاد على معايير وتقاليد موحدة لا بد أن تتبع . فهذا لا يعني سوى كبت أية انطلاقة جديدة ، وفرض قوالب جامدة على كل أديب أو ناقد يسعى إلى تجاوز هذه المعايير والتقاليد . وحتى لو بلغت الاختلافات حدَّ الشَّطحات المتطرفة ، فإن الممارسة الأدبيَّة والنقدية تملك في داخلها قوة كابحة تمنعها في ولوج طرق مسدودة أو دوائر مفرغة أو متاهات جانبية ، وتصحح مسيرتها لتعود إلى قنواتها الطبيعيَّة المتدفقة مع تيارات الحياة نفسها .

وما فعله أ . أ . ريتشاردز في كتابه الرائد « النقد العملي » كان تجسيدًا لهذه القوة التصحيحية في مواجهة شطحات النظرية النسبية ، فقد قدم عرضًا مفصلاً للطرق المتعددة التي تؤدي بالقراء إلى إساءة فهم القصيدة ، فيخفقون

بالتالي في تذوقها . ومن هذا المنطلق يقول إن السرعة التي يقفز بها كثير من القراء إلى استنتاج قاطع بشأن المقصد العام للقصيدة ، والسهولة التي يمكن أن يؤدي بها هذا الافتراض الذي يبدو مسلمًا به في نظر صاحبه ، إلى تشويه قراءتهم للقصيدة – أية قصيدة – بأسرها ، كل هذا من شأنه أن يثبت أن هناك قراءة صحيحة للقصيدة ، وأخرى خاطئة . فكثيرًا ما يقبل القارئ على القصيدة وفي ذهنه أفكار ثابتة ، كالقول مثلاً إن الأبيات ينبغي أن تتبع وزنًا معينًا ، وأن القصائد التي تنتمي إلى الشِّعر الغنائي ينبغي أن يكون لها تقسيم محدد المعالم ، وأن تحقق الدقة الكاملة في الوصف .ولا شك أن هذه الافتراضات السابقة تشوه الإدراك الجمالي وتصيبه بالشَّلل ، بل وتصيب القارئ بالعجز عن رؤية ما عداها في القصيدة ، وتجعله يفرض عليها اتِّجاهاته المسبقة ، ويرفض القصائد التي لا تسمح بذلك دون أن يقرأها تقريبًا .

ويضيف جيروم ستولنيتز في كتابه « جماليات النقد الفني وفلسفته » ١٩٦٠ ، جانبًا آخر إلى تقويم أ. أ. ريتشاردز ، فيقول إن دوكاس لا يميز بين الأسباب والمبررات في عملية التذوق أوالنَّقد ، لاقتصاره في نظريته النسبية على السبب بصفته حدثًا نفسيًا يؤدي بالمدرك إلى أن يحبَّ العمل أو لا يحبه ، وبالتالي يحكم عليه حكمًا يعبر عن إحساسه بالقبول أوالرفض . أما المبرر فهو ما يقدمه تبريرًا لقبوله أو رفضه ، وهو تبرير يؤيد حكمه على قيمة العمل ، وليست الأسباب دائمًا مبررات . ويكمن الفرق بين الأسباب والمبررات في أن الأسباب ترتبط دائمًا بأية تجربة جمالية يمر بها الإنسان مهما كانت ساذجة وسطحية ، إذ من الممكن تفسيرها سببيًا ، أي تقديم أسباب مثل سوء القراءة ، والافتقار إلى المعرفة الواعية بالموضوع ، وانشغال الناقد أو المتذوق أوالمتلقي بذاته . . إلخ . فالأسباب مقولات واسعة ومطاطة ومختلطة ، لأنها ترتبط بالإنسان في علاقته بالعمل الفني ، أما المبررات فهي أكثر تحديدًا وموضوعية

لأنها تنبع من العمل ذاته .

لكن يبدو أن المحيط المتلاطم للنَّظريات الأدبية والنقدية لا يعرف الهدوء أبدًا . فبعد أن كان سوء القراءة وصمة النظرية النسبية التي هاجمها أ. أ. ريتشاردز ، وستولنيتز ، وت. س. إليوت ، وغيرهم من رواد النظرية الموضوعية ، فإذ بهذه الوصمة تتحول إلى مبدأ نقدي على يدي النظرية التفكيكية التي بدأها جاك ديريدا في نهاية الستينيات ، عندما أكد على أن إساءة قراءة العمل الأدبي ، هي خير وسيلة لتفكيكه من زوايا ووجهات نظر لا تحصى ، بل ومغرقة في الذاتية والنِّسبية ، إلى أن يفقد العمل أيَّة محاور أو مراكز قد يظن البعض أنَّها ثابتة أو ضرورية بالنِّسبة لبنيته ، بل إن من يبحث عن شخصية متميزة ودائمة لهذا العمل ، فكأنه يبحث عن قالب متحجر ليصبه فيه كأنَّه جثة هامدة . ولا يطالب ديريدا أي متذوق بأن يدافع عن حكمه من خلال الإشارة إلى سمات أو خصائص في العمل الفني ، يدركها ويستجيب لها كي يقدم مبررات لقبول حكمه . ذلك أن النظرية التفكيكية لا تعترف بالأحكام التي يصدرها أصحاب الخبرة الواسعة ، والذوق المدرب ، والتي لا بد أن يعترف الجميع بوزنها وسلطتها . فقد قضت النظرية التفكيكية على كل السُّلطات والقوالب والقواعد والمعايير والمحاور والمراكز ، وجعلت ميدان التذوُّق والاستيعاب والتقييم ساحة مباحة لكل من يرغب في اللَّعب فيها . وبذلك رجعت النظرية التفكيكية في الرُّبع الأخير من القرن العشرين إلى النَّظرية النسبيَّة في الرُّبع الأول منه ، بعد أن تصور أصحاب النظرية الموضوعية أنها قضت على النِّسبية إلى غير رجعة . وهذا يدل على أن دوام الحال من المحال في مجال النظريات الأدبية بصفة خاصة ، كما هو الحال في مجال الحياة البشريَّة بصفة عامة .

وهذا يدل أيضًا على أن العلاقة بين النظريات الأدبيَّة لا يحكمها الصِّراع

الذي لا بد أن يحسم بانتصار نظرية ما وسحقها للنظريات التي رفضتها ، وإنما يحكمها الديالكتيك أو الجدل الذي يجعل منها خيوطًا متشابكة بل ومتعارضة ولكن في نسيج واحد متصل عبر تاريخ الأدب . وهو الجدل الذي حكم العلاقة بين النسبية والموضوعية ، لدرجة أنهما كانتا تبدوان في بعض الأحايين وجهين لعملة نقدية واحدة ، يحاول كل منهما أن تعكس جوهر العمل الأدبي . فالإبداع الأدبي – مثله في ذلك مثل الحياة نفسها – لا يحتمل الموضوعيَّة المطلقة لأنه لن يصل إليها أبدًا ، كما لا يحتمل النِّسبية المطلقة لأنَّها يمكن أن تحوِّل عملية الإبداع أو النقد إلى فوضى كاملة ، لدرجة أن دوكاس نفسه في كتابه « فلسفة الفن » يؤكد أن تجاهل إمكان تقديم المبررات لأي رأي نقدي في مجال التقييم الجمالي ، يمكن أن يخلق حالة من الفوضى لا بد أن تقضي على التمييز بين ما هو صحيح وما هو غير صحيح ، وما له مبرر وما ليس له مبرر ولذلك يقول جورج سانتيانا في كتابه « المنطق في الفن » ١٩٤٦ :

« إن الذّوق البحت يمكن أن يكون ذوقًا رديئًا ، ما دام لا يتعلق بشيء إلا بالشُّعور العفوي ، ولا بد لهذا الشعور من أن يدعم ذاته بمبررات ، ويجد سندًا له في العالم الكبير . ولا يكتسب حق الحياة إلا إذا اكتسب أولاً القدرة على الجمع بين الملاءمة أو اللياقة وبين الصدق والإقناع . »

وتفتقر الأحكام النقدية إلى الملاءمة أو اللياقة أو الاتساق أو المصداقية ، عندما يساء تفسير العمل ، أو عندما يكون المتلقي غير متعاطف جماليًا . ولا تكتسب هذه الأحكام هذه الخصائص والإمكانات إلا عندما تمكّن صاحبها من أن يثبت أنه مدرك ومستوعب لما هو موجود في العمل بالفعل ، واستطاع أن يستجيب له بوعي واستيعاب وتذوُّق وحساسية . ويعترف دوكاس نفسه في مواضع متعدِّدة بأن بعض الناس لديهم بالفعل حساسيَّة جماليَّة أعظم مما لدى البعض الآخر .

ولذلك نشأت نظرية ثالثة من الجدل أو التفاعل بين النسبية والموضوعيّة ، هي نظرية النِّسبية الموضوعيّة التي تتجنَّب التطرُّف الذي تقع فيه كل منهما ، وتحاول السير في طريق وسط بين « القيم المطلقة الخيالية في النظرية الموضوعيّة والأولويات المفتقرة إلى المسئولية في النظرية النسبية » ، وذلك على حد قول برنارد هيل في كتابه « اتِّجاهات جديدة في علم الجمال والنقد الفني » . ويؤمن صاحب النظرية النسبية الموضوعية بأنه يستطيع تفسير وتعليل عدد من الوقائع المتَّصلة بالتقدير الفني ، يفوق ما تستطيع تفسيره أي من النظريتين المتعارضتين . وهو ينتفع من النتائج التي تصل إليها كل من النظريتين ، وفي الوقت نفسه ينكر أن تكون نظريَّته مجرد تلفيق لأفكار مستعارة . فهو يرى أن النِّسبية الموضوعية موقف متميِّز ومتبلور ، يختلف أساسًا عن النَّظرية النسبية والنظرية المطلقة . وإذا كانت النسبية الموضوعية مجرد جمع بين النظريتين الأخريين ، لكانت قد حملت في داخلها عوامل فنائها ، وذلك لأن التوجُّهات الأساسية في النَّظرية الموضوعيَّة والنظرية النسبية متناقضة منطقيًا ، كل مع الأخرى . فكان لا بد من إيجاد بوتقة تنصهر فيها معطيات كل من النظريتين لتخرج منها بمنظومة أو نظرية جديدة .

إن النسبية الموضوعيَّة تبدأ من منطوق النظرية الموضوعيَّة ، أي بالاعتقاد الذي يصل إلى درجة البدهية ، وهو أن الحكم القيمي لا بد أن يشير إلى الموضوع ، وليس إلى المتحدث ، في حين أن صاحب النظريَّة النسبية يعتقد أن القيمة ليست مطلقة أبدًا ، لارتباطها العضوي بالتَّجربة البشرية المتغيرة والمتقلبة دومًا . ولا تتجاهل النسبية الموضوعية هذه الحقيقة وتؤكد أن القيمة الجمالية ليست خاصيِّة مطلقة ، أو شعورًا مباشرًا ، وإنما هي خاصية نابعة من العمل الفني ، وتتميز بأنها إمكان أو قدرة على إحداث تجارب لها قيمة باطنة . والدليل الوحيد على أن العمل ينطوي على إمكان القيمة هو أنه يحدث

بالفعل متعة يشعر بها المتلقي في تجربته الجمالية .

وقد أوجز برنارد هيل الخصائص التي تشترطها النسبية الموضوعية في الناقد ، وهي تشمل حساسية طبيعية لأهداف الفنان وصفات العمل الذي يحكم عليه ، وخبرة واسعة في الفنون المختلفة ، وثقافة شاملة سواء في الفن أو المجتمع أو العصر ، وقدرة على كبح جماح نزواته الشخصية لإدراكه مدى تأثيرها السلبي على حكمه ، ووعي بمنهج نقدي مُتَّسق يكون بمثابة قاعدة نظريَّة يقيم عليها تحليلاته وتقديراته النقدية . ومن خلال هذا الناقد الواعي الخبير ، تستطيع النِّسبية الموضوعية أن تجعل للاختلاف في التقييم النقدي أساسًا تجريبيًا . والوصول إلى حل للاختلاف هو في نظرها مسألة تتعلق بتقديم الأدلة المناسبة . وهي تختبر مشروعية تحليل أو تفسير نقدي ما عن طريق فحص العمل الفني لتبين مدى الإضاءة التي أسقطها التحليل على العمل ، واختبار الإمكانات التي يتمتع بها الناقد كما أوجزها برنارد هيل . كما ترفض النسبية الموضوعية الثناء على شخص ما بوصفه ناقدًا متمكنًا لمجرد أن المتلقين يحبون ما يحب ، إذ إن تمكنه من عدمه ، مسألة واقع وليس عاطفة ، كما يقول فيلسوف القرن الثامن عشر ، ديفيد هيوم في مقالته عن « معيار الذوق » .

وعندما يتمكن ناقد من أن يجعلنا نرى ما لم نكن نراه من قبل في العمل الفني ، عندئذ يكون لدينا الدليل على موضوعية إدراكه وحساسيته . غير أن أضمن برهان على أن « الذوق السليم » ليس فقط ما يتصادف أننا نحبه ، هو أننا كثيرًا ما نعجب بتحليل الناقد في حد ذاته ، وحكمه المرتكز على مبررات قويَّة ، وقدراته على التذوُّق الجمالي ، حتى عندما لا نكون ميالين بصفة شخصية إلى نفس الأعمال التي يميل إليها . وبالتالي فالحدود بين النسبية والموضوعية ليست بالوضوح الذي يتصوَّره البعض ، ومع ذلك يمكن

استخراج العناصر الإيجابية الفعالة من كل منهما ، لتحقيق أكبر قدر ممكن من استيعاب الأعمال الفنية استيعابًا موضوعيًا عن طريق العقل ، والاستمتاع بها من خلال الإثارات الحسيَّة والانفعالية التي تحدثها في نفوس المتلقين ، ذلك أن التعامل النقدي والجمالي مع الأعمال الفنية لا يمكن أن يقتصر على قناة واحدة للفهم والانفعال ، بل هو أشمل من ذلك بكثير ، ومن هنا كان تعدُّد الاجتهادات النقدية والتحليلية التي تبلورت في مختلف النَّظريات الأدبيَّة عبر العصور .

النّسوية

Feminism

ظهرت النَّزعة النسوية في نهاية ستينيات القرن العشرين كتيار مضاد للوضع الإنساني المهين الذي عانت منه المرأة عبر العصور الماضية ولا تزال . فهو وضع ضارب في القدم منذ تحوُّل البشرية عن حياة القنص والصَّيد البسيطة والعيش على ثمار الأشجار إلى حياة الرَّعي والزراعة التي بدأت معها صور الملكيَّة والاستحواذ وغير ذلك من صور القهر الاجتماعي التي ألقت على كاهل الرجل ، القيام بدور المدافع والمحارب من أجل البقاء . وظلَّت صورة الرجل المحارب والبطل الغازي ، كما كان زيوس كبير الآلهة على قمة البانثيون بطلاً للنَّهب والسَّلب ، المثل الأعلى الذي يستوحيه الرجال ، في حين ظلَّت المرأة كما كانت في تلك الأساطير القديمة خاضعة ، راضخة ، مستسلمة ، لا تملك من أمر نفسها شيئًا ، كما كانت هُيرا برغم لسانها السَّليط ، أو أرتميس برغم قيامها بدور ربة القنص ، أو أثينا برغم أنها كانت واحدة من ربات البانثيون اللاتي يخضن الحروب كالرجال تمامًا .

هكذا فرض الخنوع والاستسلام على المرأة ، وتقبلت البشرية هذا الوضع كبديهية طبيعيَّة للغاية ، وخاصة عندما رسَّخته الملاحم بعد الأساطير ، وكذلك القصائد الغنائية ثم المسرحيات والروايات عبر العصور . ففي الحياة العملية والأعمال الأدبية ، أصبح من الطبيعي والمعتاد أن تعاني المرأة أكثر مما يعاني الرجل قسوة المعاملة وقهر النظام على أساس أن تركيبها البيولوجي قد

حدَّد لها وضعًا ثانويًا ، إذ أصبحت الأنوثة تابعة للرجولة ، وتقف عائقًا أمام كيان المرأة الإنساني على أي مستوى من المستويات الاجتماعية السائدة . كما أن ما تنهض به المرأة من أعباء في المجتمعات الصناعية الغنية يزيد على أعباء الرجل الذي تقتصر مسئوليته على استمرار الدخل المادي في حين تقوم المرأة بثلاث مسئوليات معروفة : الحمل ، وإعداد الطَّعام ، والحفاظ على الأسرة حتى لا ينهار كيانها ، وفي الوقت نفسه عليها أن تتحمل مطالب الرجل الجنسية في أي وقت حتى وإن لم تكن في حاجة إليها . هذا بالإضافة إلى حرمانها من أبسط حقوق إبداء الرأي ، سواء فيما يتعلَّق بشئون الأسرة أو فيما يتصل بالمسائل العامَّة .

ومما يجعل الدَّعارة ضرورة اقتصادية في بعض الأحايين ، قلة فرص العمل المتاحة للمرأة ، خاصَّة إذا كانت تعول عددًا من الأطفال ، وبالتالي أصبح الفسق وامتهان الجسد وبيعه ، بعض ما يقع على المرأة من قهر . بل إنها أصبحت أيضًا عرضة للاغتصاب إذا حاولت أن تسترد أنفاسها اللاهثة ، وامتنعت عن الرضوخ لرغبات الرجال في جسدها ، فقد أصبحت في نظرهم مجرد متاع أو مشاع لهم جميعًا ، ولا يحق لها أن ترفض لأن جسدها لم يعد ملكًا لها ، بل ملكهم عند دفع المقابل الاقتصادي وفرض سطوتهم عليها .

وكما تعاني المرأة القهر خارج الأسرة ، فإنها تعانيه داخلها ؛ إذ تتعدد صور القسوة والعنف داخل الأسرة طبقًا للظروف المختلفة التي يمر بها المجتمع ، والتي تتأثَّر بالتفاعل بين الوضع الاجتماعي والاقتصادي وبين القيم الاجتماعية والأنماط الثقافيَّة ، وبالتالي تصوغ الإطار الفعلي لممارسة العنف والقسوة ابتداء من ضرب النسوة إلى الإساءة للأطفال ، واستنادًا إلى المأثورات التي تبرر هذه السُّلوكيات لدى كل الطَّبقات . وبذلك يبدو النظام الاجتماعي كله موجهًا لقهر المرأة . ولما لم يكن هناك من يدافع عن المرأة أو

حتى ينحاز إلى صفها بمجرد التأييد المعنوي ، أدركت بعد قرون طويلة من القهر والعنف أن عليها أن تحارب معركتها بنفسها ، وبدأت بالفعل حركات تحرير المرأة في أواخر القرن التاسع عشر . خاصة مع التيار المواتي الذي صنعه الكاتب المسرحي النرويجي هنريك إبسن بمسرحيَّته الشَّهيرة « بيت الدمية » ١٨٧٩ ، والتي جسَّدت فيها بطلته نورا أول ثورة عقلانية للمرأة ضد بطش الرَّجل وزيفه وخداعه ، ثم حمل برنارد شو الشُّعلة من بعده عندما جسَّد في معظم مسرحياته نظرية « المرأة الجديدة » ذات القدرة على المبادرة الإيجابيَّة وصنع مصيرها بإرادتها ، وتبعهما كُتاب وأدباء غير قليلين ، لكنهم لم ينضووا تحت النظرية النسوية التي لم تقتصر على مجرد الحماس لمؤيدي المرأة من الرجال ، بل كانت لها شروط ومواصفات أشمل من ذلك ، وفي مقدِّمتها أن الأدب النسوي بصفة عامَّة ، والمسرح النسوي بصفة خاصة ، لا بد أن يكونا من إبداع المرأة نفسها ، فهي أدرى بقضيتها ولن تنتظر لكي يدافع عنها رجل أو رجال بالوكالة .

ولذلك استطاعت المرأة أن تستخدم الرواية والمسرح سلاحًا كي تحسم به قضايا لا يعي الرجل كل أبعادها وأعماقها . فمثلاً لكي تحسم المرأة معركتها المصيريَّة مع المجتمع ككل ، وليس مع الرَّجُل فحسب ، عليها أولاً أن تتخلص من رواسب الماضي التي ينوء بها فكرها ووجدانها ، خاصة فيما يتَّصل بتربية الأبناء الذين يقضون أخطر مراحل عمرهم معها . فقد كان للمرأة دور خطير عبر العصور في إعداد الرجل الذي ينتشي بحب الحرب ، ويهوى العنف والسَّلب والاغتصاب . فعندما تجبر الأم طفلها على قهر آلامه وكبح انفعالاته ، فإنها تبقيه تلقائيًا في عالم الطفولة ، ويظل غير ناضج حتى بعد أن يكبر ، فينمو محرومًا من القدرات والمواهب التي يعبر من خلالها عن حقيقة مشاعره ، فيلجأ إلى العناد والشِّدة والعنف . وكان من الطَّبيعي أن تدفع المرأة ثمن هذه

التربية الخاطئة ، فإذا كانت قد علمت أبناءها العنف ، فيجب ألا تتوقَّع منهم سوى المزيد من العنف . ولذلك لا بد من أن تبادر بإعادة صياغة دورها الاجتماعي والإنساني والحضاري ، والتخلص من كل ما ينوء به هذا الدور من ضغوط تفرضها رواسب بالية من مُخلَّفات الماضي البعيد . وهي رواسب تجعلها ترتدُّ إلى حالة من الطفولة التي تجر إليها الرجل أيضًا ، هذا إذا كان ناضجًا في الأساس . وفي هذه المرحلة الشائكة من الطفولة المتأخِّرة لن تترك نفسها ضحية للعدوان ، بل ستصاب بعناد الأطفال وإصرارهم على العدوان والانتقام العنيف إذا ما سنحت لها الفرصة ، وبهذا تدخل مع الرجل في حلقة مفرغة لكنها مشتعلة بالصِّراع المرير المتجدِّد .

وتبلورت النَّظرية النسوية في أعقاب أحداث الطلبة الشَّهيرة عام ١٩٦٨ في فرنسا ، وهي الأحداث والمظاهرات التي امتدَّت إلى بلاد أوربية وغير أوربية ، وكانت من العنف بحيث قابلتها قوات الأمن بعنف أشد ، وفيها أعلن الشَّباب والطَّلبة رفضهم لكل القوالب السياسيَّة والاجتماعيَّة والاقتصاديَّة والثقافيَّة التي تحجرت وسدَّت طرق المستقبل أمام الأجيال الجديدة ، لدرجة أن الزعيم الفرنسي الأشهر شارل ديغول قدم استقالته من رئاسة الجمهورية ، وهي الاستقالة التي فسرت في تلك الفترة على وجهين أو كليهما ، فقد أكَّد التفسير الأوَّل أن السجل التاريخي المجيد لديغول لا يسمح له بالاستمرار في الرِّئاسة وفي بلده شباب متمرِّد عليه ، في حين أوضح التفسير الثاني أن ديغول أراد أن يثبت للشباب أنه آن الأوان للأجيال الجديدة كي تؤدي دورها في قيادة البلاد ، وأنه بصفته الرَّمز الأشهر للحرس القديم وجيل قادة الحرب العالمية الثانية ، يتنازل برغبته وإرادته الكاملة لحق الشَّباب في تولي المسئوليَّة القوميَّة .

واكتشفت الفتيات أنهن قمن بدور في التمرُّد الفكري والثقافي والسِّياسي

والاجتماعي ، لا يقل حيوية وخطورة عن الدور الذي قام به الفتيان . بل إن إحساسهن بروح التمرُّد والثورة كان أقوى من إحساسهم ، إذ تأكَّدن من خلال الممارسة الثوريَّة الرافضة للأوضاع القديمة ، أنها لم تكن مُجرَّد أوضاع سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافيَّة عامَّة ، بل هي أوضاع القهر والعنف والاضطهاد والضَّياع وانتهاك الكيان الأنثوي لهن . لذلك كان إحساسهن بالتمرد إحساسًا شخصيًا ، نسويًا ، أنثويًا ، أكثر منه إحساسًا قوميًا ، سياسيًا ، اجتماعيًا بصفة عامة .

من هذه البوتقة تبلورت النظريَّة النسوية في معظم مناحي الحياة ، خاصة فيما عرف بالأدب النسوي ، وبصفة أخص المسرح النِّسوي . وهي نظريَّة حرصت على أن تفصل بين تطلعاتها وبين توجهات حركة تحرير المرأة التي ترجع جذورها إلى أوائل القرن التاسع عشر ، والتي كانت من رائداتها ماري وولستونكرافت زوجة الفيلسوف وليم غودوين ، وأم ماري شيللي زوجة الشاعر الإنجليزي شيللي . وبرغم أن الهدف الاستراتيجي واحد سواء بالنسبة لحركة تحرير المرأة أو بالنِّسبة للنظريَّة النسوية المعاصرة ، وهو تغيير أوضاع المرأة في المجتمع الذي اعتاد إهدار كيانها عبر العصور ، من خلال استغلال الوسائل الممكنة لتوصيل الرسالة ، وفي مقدمتها الأدب والمسرح ، إلا أن النَّظرية النسوية لم تتحمَّس لحركة تحرير المرأة التي انتكست أكثر من مَرَّة من قبل ، لأن المرأة لم تأخذ فيها بزمام المبادرة في يدها ، بل اعتمدت على مشاهير الرِّجال والمفكِّرين المتحمِّسين لحركة تحريرها ، أي أنها دون أن تدري أثبتت عمليًا أنها لا تزال خاضعة للرجل ، ولم تستطع أن تتخلَّص من إحساسها الدفين والمترسِّب عبر العصور ، والذي يوحي إليها دائمًا بأنها لا تستطيع أن تمتلك الكيان الإنساني الخاص بها كي تؤدي رسالتها بنفسها ، بدلاً من أن تنتظر أو تستجدي من يؤديها لها بالوكالة أو النِّيابة . فليس هناك من

ينقذ المرأة من أوضاعها الإنسانيَّة المتردية سوى المرأة نفسها .

ومن خلال الأدب عامَّة والمسرح خاصة ، أعلنت المرأة ثورتها على الظُّلم الذي لقيته على أيدي الأدباء الرجال منذ أن ظهرت المرأة في الأعمال الأدبية . فقد حرص هؤلاء الأدباء على إظهارها كمصدر للمتعة أو الجمال أو الفتنة أو الغواية ، لكن هذه كلها كانت مجرد حجج خبيثة يستخدمها الرجل لخداع المرأة وغسيل مُخها حتى يظلَّ عقلها مغيبًا ، وإرادتها عاجزة عن التخلص من استغلاله لها . فلم يكن التغني بجمالها وسحرها سوى خلق أسطورة مُزيَّفة توحي للمرأة بأنها معبودة الرجل في حين أنه يستعبدها جسدًا وروحًا . وهي الفكرة التي قامت ناعومي وولف بتحليل أبعادها في كتابها « أسطورة الجمال » ١٩٩١ ، الذي ألحقت به كتابًا آخر عام ١٩٩٤ بعنوان « ليس عليك سوى أن تفعليها » ، وأكَّدت فيه أن الحركة النسويَّة ليست ضد العلاقة الجنسيَّة إذا كان زمام المبادرة في يد المرأة ، لكنها تشجبها إذا استخدمها الرجل مجرد وسيلة لإشباع رغباته وغرائزه .

وقد وجدت النَّظرية النسويَّة أنَّه من الصَّعب بمكان محاولة البدء بتغيير توجُّهات المؤسَّسات السياسيَّة والاجتماعيَّة لصالح المرأة ، ولذلك كان من الأفضل البدء بسلاح الأدب والمسرح والنَّقد لتمهيد العقول للقضية . ذلك أن الأدب كما يتمثَّل في الشِّعر والرواية والقصة ، يؤثِّر بطريقة فنية ودراميَّة ، مثيرة وممتعة في القارئ بصفة شخصيَّة دون توجيهات مباشرة . كذلك فإن المسرح كفن جماهيري يمكن أن يشكِّل قاعدة لتجسيد أبعاد القضية من خلال فريق العمل القائم على العرض الذي يفضَّل أن يكون أعضاؤه من النساء ، حتى يثبتن بالفعل أن المسرح ليس أداة فكريَّة وفنية وجماهيريَّة قاصرة على الرجال الذين احتكروه قرونًا عديدة ، وشوهوا صورة المرأة من خلاله ، خاصة من خلال التنظير الأدبي والنقدي الذي رسخوا به هذه الصورة المشوهة

في الأذهان .

من هنا كان هجوم النظرية النّسويَّة على نظريات الأدب والنقد التي فرضت نفسها على خريطة الأدب العالمي منذ أرسطو حتى الآن ، ذلك أن النَّظريَّة تكتسب قداسة معيَّنة بمرور الزمن ، طالما أن أحدًا لم يحاول أن يعريها أو يفندها على أسس علميَّة ومنطقيَّة . من هنا كانت ماري إيغلتون رائدة في هذا المجال عندما نشرت في عام ١٩٩٢ كتابًا لها بعنوان « النقد النسوي الأدبي » ، وأكدت فيه على ضرورة أن تبدأ الحركة النسويَّة بهدم النَّظريات السابقة كي تقيم نظريتها الأدبية والنقديَّة الخاصَّة بها ، فلا يجُب النظرية سوى النظرية . فقد قيد الرجل المرأة بسلسلة حديدية طويلة من النظريات الأبوية التي تمنحه كأب روحي وجسدي سطوة باطشة بالزوجة والابنة بصفة خاصَّة والمرأة بصفة عامَّة . ولن يحطم هذه السّلسلة ، أو على الأقل حلقات منها ، سوى التَّنظير النسوي الذي تُحدِّد به المرأة لنفسها بنفسها منهجها الفكري والسلوكي ؛ إذ إن الرجل قد يترك لها فرصة التَّنظير ، لكنه يسعى جاهدًا ، بوعي أو بلا وعي ، أن يكون التَّطبيق لحسابه كالعادة .

وكانت كاثرين سمبسون قد أصدرت في عام ١٩٨٩ دراستها « غرفة وولف : بناء النَّقد النسوي » ، التي سجلت فيها ريادة الروائية الإنجليزية ڤيرجينيا وولف في مجال الأدب النسوي ، خاصة في روايتها « حجرة لشخص واحد » ١٩٢٢ ، وبعض مقالاتها النقديَّة في « الملحق الأدبي لصحيفة التايمز » . وكان توغُّلها في تيار الشعور والعالم الداخلي لشخصياتها النِّسوية قد جعلها تضع يدها على منابع الإحباط والقهر والضياع التي تعانيها المرأة . وبذلك كانت ڤيرجينيا وولف من رائدات توظيف الأدب لخدمة الحركة النسويَّة ، حين قدَّمت نقلة نوعية في قضية الإفصاح عن الأنثى ، إذ لم يعد الرَّجل هو المتكلِّم عنها والمفصح عن حقيقتها وخواصها ، كما فعل على مدى

قرون متوالية ، بل صارت المرأة تتكلم ، وتفصح عن ذاتها ، وتشهر عن إفصاحها ، فأضافت زاوية جديدة وصوتًا مختلفًا للتقاليد الأدبيَّة والنقدية ، وفتحت بابًا للإبداع الأدبي والتحليل النقدي ، ظل مغلقًا عبر العصور وفي كل الثَّقافات .

ولذلك تعلن كاثرين سمبسون أن المرأة قد كتبت عن نفسها أخيرًا ، بصدق وجرأة ، عندما اقتحمت أدب الرَّجل ، وأدركت أسراره ، وفكَّت شفرته ، لتعلن من خلال أعمالها الأدبيَّة عن مأساتها الحضاريَّة والإنسانيَّة ، وإدانتها للثَّقافة والحضارة . أو كما قالت ڤيرجينيا وولف إن الحضارة التي تقمع المرأة لا يمكن أن تكون حضارة . فالحضارة الإنسانيَّة الحقيقيَّة لا يمكن أن تتمادى بهذا الشَّكل الفاضح ، عبر قرون متوالية ، في تهميش المرأة وإهدار كيانها ، والتأكيد دائمًا على أن الرَّجل عقل والمرأة جسد ، من خلال كتابات فلاسفة عمالقة مثل سقراط وأفلاطون وداروين وكانط وشوبنهاور وغيرهم . بل إن فرويد رائد التَّحليل النفسي أكد بدوره أن الاختلاف النوعي والجوهري بين المرأة والرَّجل ، جعلها رجلاً ناقصًا لأنها لا تملك أداة الذكورة . كذلك فإن الشاعر الفرنسي بودلير يصفها في إحدى قصائده في ديوانه « أزهار الشر » بأنها ملكة الخطايا ، وعظمة دنيئة ، وخزي رفيع .

وتقول مارلين فرنش في كتابها « الحرب ضد النساء » ١٩٩٢ ، إنها شعرت بالإهانة عندما زارت متحف جورج بومبيدو في باريس ، وصدمها منظر المنحوتات التي بالغ فيها الفنانون الرجال في إظهار الأجزاء الجنسية في الجسد الأنثوي ، بحيث توحي نسب النَّحت بالقيمة الفعليَّة للمرأة في نظر الرجال ، فهي مُجرَّد جسد يحمل رأسًا صغيرًا فارغًا ، في حين تبدو أعضاؤه الجنسية مضخمة بصورة مبالغ فيها ، على أساس أنها محور وجودها . ولا ترى مارلين فرنش فرقًا بين هذا النَّوع من النحت وبين الأدب البورنوجرافي

(الفاضح) ، المنشور في كتب أو مجلات ، والذي يصور المرأة في مشاهد العري والشبق بل والجماع الجنسي ، كحيوان لا يهدأ إلا إذا أشبع غريزته مرارًا وتكرارًا . ففي أمريكا مثلاً تقرر مارلين فرنش أن جميع المجلات الصادرة ، بما فيها النسوية ، تهيمن عليها شركات الدعاية والإعلان ، التي خاضت حروبًا ضارية ضد المجلات النسوية التي حاولت أن تقاوم التيار الذي لا يجد في المرأة سوى سلعة مغرية للبيع والاقتناء ، بحيث كانت تفقد نصيبها من الإعلانات ، فتتوقف غالبًا عن الصدور . ويرى المعلنون أن من حقهم فرض سيطرتهم على المجلات النسوية أكثر من مجلات الرجال ، ويشترطون ظهور صور النساء وهن في حالة حيوية وتألّق وجاذبية وإغراء ، باسمات الوجوه الطافحة بالسّعادة والنّشوة . بل إنهم يشترطون أنواع الموضوعات التي يصح أو لا يصح ظهورها بجوار إعلاناتهم .

وترى مارلين فرنش أن من أهم التبعات الملقاة على عاتق الحركة النسويّة هي أن تقف بالمرصاد للأدب البورنوجرافي وتعريه من كل الأقنعة الحضاريّة والثّقافية والفكرية البراقة والمزيفة التي يختفي وراءها . فهذا الأدب هو الذي قام بتسويغ الدعارة على أنها فن ثقافي مقبول . ومن المعارك الضارية التي خاضتها الحركة النّسوية في ولاية مينوسوتا ، أن طرحت مشروع قانون يمنع الإساءة إلى الجنس النسوي والتّشهير بالجسد الأنثوي بعرضه كسلعة مشاعة وكإغراء شبقي فاضح . ونظرت القضية أمام محاكم ودوائر الولاية للحكم فيها ، ولكن نظرًا لأن القضاة كانوا من الرجال ، والمناخ الفكري السائد ما زال مناهضًا للمرأة ، فقد صدر الحكم بأن منع الأدب أو التّصوير البورنوجرافي (الفاضح) ، يتعارض مع حرية التعبير كحق يكفله الدستور الأمريكي .

وتقول أليشيا أوسترايكر في كتابها « عندما تكتب المرأة » ١٩٩١ ، إن

الإحساس بالرَّهبة والخوف ، يسيطر تمامًا على أسلوب الأديبات الإنجليزيات وأعمالهن التي تتَّسم بالجبن والتكتُّم . وتتساءل عما يدفع بجورج إليوت إلى قتل شخصياتها النِّسائيَّة في رواياتها ، بل يكفي أنها غيرت اسمها من ماري آن إيفانز إلى جورج إليوت (١٨١٩ - ١٨٨٠) ، حتى لا يعوق اسمها المؤنث إبداعها الروائي . ومع ذلك لم تنس أبدًا أنها امرأة ، مما شكَّل قيدًا على انطلاقها في الفكر والتَّعبير الأدبي . وتضيف أليشيا أوسترايكر قولها بأن ڤيرچينيا وولف تجنبت الكتابة عن الجسد خوفًا من الرقيب الذي هو رجل دائمًا ، في حين كان كل من د. هـ. لورانس وجيمس جويس الروائيين المعاصرين لها ، يكتبان بحرية وثقة .

وقد حفَّز هذا التَّيار المهين والمضاد للمرأة ، أليشيا أوسترايكر على تأليف كتاب أسمته « الخوف الأدبي » في مقابل « الشَّجاعة الأدبيَّة » ، لتثبت أن الثَّقافة السائدة سلبت من المرأة ذاتها ومحورها بحيث تدور في فلك الرَّجل وتصبح تحت رحمته . فمثلاً كتبت الروائية ماري جوردون روايتها الأولى بضمير الغائب برغم أن « الأنا » هي البطل والمحور ، لكنها لم تجرؤ على استخدام ضمير المتكلم لأنَّه ليس من حق المرأة أن تكون لها « أنا » أو « ذات » خاصة بها . فلا بد أن تتوارى ، لأنها ضمير غائب ، وهي لا تستطيع أن تتخلص من عقدة الخوف الذي يمنعها من أن تجعل نفسها ذاتًا لها ضمير يتكلم عنها ، فقد تجنَّبت ضميرها حتى يأخذها القراء بجدية ، وفي الوقت نفسه تتجنب الوقوع في حرج هي في غنى عنه .

وفي عام ١٩٧٣ أصدرت ماري دالي كتابًا أحدث ضجة بعنوان : « نحو فلسفة لتحرير النِّساء » ، أوضحت فيه أن النِّظام الأبوي الذي يسيطر على كل مناحي الحياة في المجتمع ، تجاهل المرأة تمامًا كما لو كانت غائبة أو غير موجودة . وكان التَّيار أعتى من أن تقاومه المرأة ، فلم تملك سوى الاستسلام والخنوع له ،

بل إنها تصرفت تصرف الرهينة عندما تقع في الأسر مدَّة طويلة ، فلا تجد مفراً في النهاية من أن تتوحد مع آسرها ، لأن لا حياة لها خارج فلكه الذي تدور فيه . وكانت النتيجة أن أصبحت المرأة عاجزة عن تحديد الرؤى والأفكار والقضايا التي يمكن أن تشكِّل مصيرها ومستقبلها ، وتلبي احتياجاتها وتطلعاتها ، أي عاجزة حتى عن ممارسة خبراتها الشخصيَّة .

وتقتبس ماري إيغلتون في كتابها « النقد النسوي الأدبي » مقتطفاً من مقابلة صحفيَّة مع الكاتبة المسرحية الفرنسية الشهيرة مارغريت دورا تنادي فيها قائلة إنه يتحتَّم على الرجال أن يمارسوا فضيلة الصمت حتى يستمعوا إلى النِّساء و هن يشرحن تفسيراتهن الخاصة للأحداث والمواقف ، وعليهم أيضًا أن يتوقفوا عن محاولاتهم لإحياء اللغة القديمة ، اعتمادًا على وسائل التنظير التي عفا عليها الزمن . وهو ما تجلى في تفسيرهم لأحداث واضطرابات مايو ١٩٦٨ التي أثبتت أن وجهة نظرهم القديمة لم تتغير على الإطلاق . فهم لم يتخلوا عن نظرياتهم التي تدعي الحياد والموضوعيَّة وتجنُّب الميل مع الهوى والتطلعات النرجسية ، في حين أنها مجرد واجهات أو أقنعة أيديولوجية أنيقة يخفون وراءها ميولهم الشخصيَّة والأنانيَّة .

وعلى الرغم من أن الحركة النسويَّة انقسمت إلى فريقين : أحدهما يرفض كل أنواع النظريات بما فيها النظريات النسوية ذاتها لأنها يمكن أن تشكِّل قيدًا على الحركة ذاتها . والفريق الآخر يؤمن بأنه لا يفل الحديد إلا الحديد ، فالنظرية المرفوضة لا بدَّ أن تواجه بنظرية مضادة تعريها وتفضحها ، وخاصة أن هناك نظريات قائمة بالفعل يمكن تسخيرها في خدمة الحركة النسوية ، مثل الماركسيَّة وما بعد البنيويَّة والتحليل النفسي . وكانت إليزابيث رايت في كتابها « النقد النفسي التحليلي » ، طبعة ١٩٨٧ ، قد أوضحت مدى حاجة الحركة النسوية إلى نظرية تفتح لها الآفاق ، وتضع يدها على الاحتمالات ، وتكتشف

معالم الطرق التي يجب أن تتقدَّم عليها . وهي نظرية فكرية ثقافية حضاريَّة ، وإن كان رأس حربتها يتمثل في نظرية أدبيَّة نقديَّة ، ونفسية تحليلية ، تستشرف إمكانات جديدة لتوظيف اللغة التي تشكل ظاهرة من أهم الظواهر التي تعبِّر عما يدور داخل المرأة . ولذلك ترى إليزابيث رايت أنه ليس من الحكمة افتعال خصومة لا لزوم لها مع أصحاب النظريات من أمثال فرويد ودريدا وفوكو الذين وظفوا التحليل النفسي في خدمة النقد الأدبي ، للكشف عن القوى الكامنة في النفس والمحركة للإنسان ، والتي تحتاج إليها المرأة أكثر من الرجل ، لأنها تركتها عرضة للصدأ والتآكل ، سواء تحت ضغوط الرجل المتزايدة أو نتيجة لوعيها الذي غاب طويلاً .

وتعد الناقدة جوليا كريستيڤا من رواد النظرية النسوية أيضًا . فقد قدمت دراسة عن « النقد الأدبي النسوي » عام ١٩٨٦ ، أوضحت فيها ضرورة المساواة بين المرأة والرجل في الصور والشفرات والعلامات والدلالات التي تتجلى في الآداب والفنون وغيرها من النظم التي تصوغ العقول ووجهات النظر ، وبالتالي السُّلوك تجاه الآخر في المجتمع . فهذه خطوة ضرورية لا بد أن تسبق معركة المساواة في الحقوق المدنية والاجتماعية . كذلك فإن هذه الحقوق لن تمنح للمرأة ، مهما علت صيحات تحرير المرأة ، بل عليها أن تشحذ كل أسلحتها لأخذها عنوة ، ولكن بوسائل حضارية حتى لا تنتكس حركتها . ولذلك ترى كريستيڤا أن النظرية التفكيكيَّة يمكن أن تساعدها على تحطيم الحواجز المفتعلة بين الرجل والمرأة أو بين الذكر والأنثى . أي أنه يتحتم على النظرية النِّسوية أن تتسلح بالنظرية التفكيكية حتى لا تتحجَّر أو تتجمد في قوالب جامدة تتحالف مع الرجل ضد تطلعاتها .

وتقول جوديث ڤيترلي في كتابها « القارئ المقاوم : مدخل نسوي إلى الرواية الأمريكيَّة » ١٩٧٨ ، إن المرأة يجب أن تتخلَّص من كل الرواسب

الكامنة في عقلها الباطن لأنَّها أعتى وأخطر من الضُّغوط التي يمارسها الرَّجل عليها والتي يمكن أن تلمسها بسهولة إذا استخدمت عقلها الواعي . ذلك أن رواسب عقلها الباطن مراوغة وغامضة وزئبقيَّة ومعتمة وقادرة على وضعها في موقف مضاد لآمالها وطموحاتها دون أن تدري . فمثلاً عندما تندمج في قراءة الأعمال الروائية ، تجد نفسها مدفوعة إلى التوحد مع أعمال أو مواقف تظهر فيها المرأة على أنها عدوة للبطل ، ذلك أن سياق الأحداث ، وأسلوب صياغة المواقف ، وزوايا تصوير الشَّخصيات ، تدفع القارئ إلى التعاطف مع هذا البطل المناهض للمرأة . ولن يجد القارئ في ذلك ما يبدو غريبًا أو ملفتًا للانتباه ، لكن الأمر يختلف إذا كان القارئ امرأة ، لأنها ستجد نفسها في تناقض ذاتي بينها كإنسانة وبين السِّياق السَّردي المناهض للأنوثة ، ومشاركة في تجربة ثقافية مبنية على إقصاء الأنثى ، والتوحُّد مع ذات تتعارض مع ذاتها ، أو بمعنى آخر مجبرة على أن تعادي نفسها .

وتتَّخذ جوديث فيترلي من رواية إيرنست هيمنغواي « وداعًا للسلاح » مثالاً على دوران المرأة في فلك الرجل دون أن تدري . ففي نهاية الرواية تموت البطلة وهي تلد ، فتتساقط الدموع من عيون القارئات ليس حزنًا على المرأة التي ماتت ، وإنما هو حزن من أجل فريدريك هنري ، البطل الذي أظهره النص وكأنَّما هو ضحية لظروف كونيَّة . إن دموع النِّساء تسيل من أجل الرجال ، لأن عالم الرجال هو المحور الرئيسي لبناء الرواية وكل أحداثها ومواقفها ، أما المرأة فمجرد عنصر هامشي . ومن هنا كان إصرار أليشيا أوسترايكر على أن الأدب أو النقد النسوي سوف يحقق حرية المرأة وانطلاقها إذا أدركت أن قوتها تكمن في داخلها . فكلَّما كتبت المرأة بوصفها امرأة خارج فلك الرجل ، وكلَّما أصرت على أنثويتها فإنها ستزداد قوة في نفسها . وإذا استطاعت المرأة أن تواصل الانطلاق في هذا الاتِّجاه ، فإنه سيأتي اليوم

الذي يدرك فيه الجميع ، المعنى الحقيقي لكون المرأة أنثى ، ولكون الرجل ذكرًا ، والمعنى الحقيقي لكلمة « إنسان » .

أما في مجال المسرح ، فمن الملاحظ - مثله مثل معظم مجالات الإبداع الثقافي والأدبي الأخرى - غياب المرأة ، مؤلفة لنصوص أو مخرجة لعروض . وتضع معظم الدِّراسات الحديثة لتاريخ المسرح ، بما فيه المسرح السياسي ، المسرح النسوي بصفته مجرد نوع ضمن أنواع متعدِّدة لما يعرف بـ « المسارح البديلة » . فمثلاً يتضمَّن كتاب ساندي كريغ « أحلام وتفكيكات » فصلاً واحدًا فقط عن « المسرح النسوي » ، ضمن فصول أخرى عن « مسرح التجمعات الصغيرة والعرقية » ، و « المسرح التعليمي » ، و « المسرح السياسي » ، و « مسرح الطفل » . وتعلق جوديث تومسون في دراستها « المرأة والمسرح » على رأي سوزان باسنيت في كتابها « نحو نظرية للمسرح النسوي » ١٩٨٤ ، الذي تؤكد فيه على أن ظاهرة مسرح المرأة هي شيء لم يعد بالإمكان اعتباره تطورًا ثانويًا ، فتقول جوديث تومسون إن هذا الرأي ليس مجرد لفت النظر بطريقة ضمنيَّة إلى أن استخدام المرأة للمسرح كان تاريخيًا ، على هامش الاهتمامات .

وإذا كانت نسبة التمثيل الضئيلة تتكرر بوضوح في الأشكال والمجالات الأخرى للإبداع الثقافي ، مثل كتابة النِّساء للأفلام ومسرحيات التليفزيون وإخراجهن لها ، فإن الأمر يختلف في مجال الشِّعر والرِّواية ، حيث عرفت الكاتبات والأديبات في الرُّبع الأخير من القرن العشرين ، طريقهن إلى دور النَّشر المتخصصة في ترويج الكتابات النسائيَّة في هذا المجال . فقد كان الشِّعر والرِّواية يعدان على مر التاريخ أصلح الأشكال الأدبية لتعبير النساء عن أنفسهن ، حتى ولو لم ينشر الكثير مما كتبنه ، إذ يبدو أن الخصوصية التي يتمتع بها الشِّعر أو الرواية بين دفتي كتاب ، أتاحت الفرصة للمرأة كي تعبِّر

عن ذاتها للقارئ أو القارئة بصفة شخصيَّة حميمة ، لا يعكر صفوها مخرج أو مُنتج أو ممثِّلون أو جمهور يأتي إلى العرض في كل ليلة بمزاج مختلف ، وربما رفض كل هؤلاء تقديم النص المسرحي لمجرد أن كاتبته امرأة ، كما أن المرأة لم تكن تملك الجرأة الكافية لكي تفصح عن ذاتها بهذا الأسلوب الجماهيري الذي قد يعتبره الجمهور فاضحًا .

ولم تخض المرأة مجال المسرح إلا عندما أدركت أهميته البالغة وأثره العميق في توصيل رسالتها ، وإمكاناته التي تفوق - إلى حدٍّ كبير - إمكانات الشِّعر والرواية في صياغة العقل الجمعي ، سواء على مستوى الكمّ أو الكيف . ذلك أن المسرح يملك قدرة معقدة ومتنوعة على مناهضة النظرة الأحادية ، وتدمير وهم ما يسمى بالبدهيات المتعارف عليها أو الحقائق الملموسة مثل تقسيم الأدوار على أساس الجنس ، وتحقيق ذلك بأساليب جذابة تروق لجمهور المشاهدين ، ليس فقط عن طريق الكلمة المكتوبة بل من خلال الإمكانات التَّعبيرية والتَّجسيديَّة المتعدِّدة للمسرح .

وتؤكد جوديث تومسون على الاختلاف الحاد بين الكتابة للمسرح وكتابة الرِّواية والشِّعر . وتشجُب التَّيار الذي ساد لمدة طويلة والذي تناول المسرحيات على نحو تقليدي بصفتها نصوصًا يمكن تأويلها بطرق مختلفة ، مما أدى إلى اعتماد النقد الدرامي على المصطلحات المستخدمة في النقد الأدبي التقليدي ، وتطبيقها على النصوص المسرحية المكتوبة ، وذلك يرجع أساسًا لوجود شيء جاهز داخل قاعات الدَّرس ، وهو النَّص ، في حين أن المسرح حدث يتيح للمرأة توظيفه في تجسيد عالم خاصٍّ لا يمكن للأشكال الأدبية والفنية الأخرى أن تصل إليه ، أو على الأقل لا تصل إليه بالطريقة نفسها . إن الدِّراما بصفتها ممارسة عملية ، مكانها منصة المسرح أو ورشة التجارب أو قاعة التدريبات وليست قاعة الدرس في المعهد أو الجامعة . وهي ممارسة لم

تعرفها المرأة إلا كنجمة جميلة مغرية أو ممثلة متخصِّصة في أدوار البؤس أو الشَّر أو الذُّل ، أما عناصر العرض المسرحي الأخرى فهي من اختصاص الرجال !

وتوضح هيلين كيسار في كتابها « المسرح النسوي » ١٩٨٤ أن الدور الحيوي الملقى على عاتق المسرح النسوي يتمثَّل في تجسيد فكرة الطَّبيعة الإنسانية الجوهرية التي لا تفرق بين ذكر وأنثى ، والتي لا تزال غريبة تمامًا عن معظم الممارسات الدرامية . كذلك فإن النقد الخاص بالمسرح النسوي يركِّز على أن الوظيفة الأكثر أهمية التي يمكن أن يؤديها المسرح على أيدي الكُتاب أصحاب النظرية النسوية ، هي من إنتاج شخصيات نسائيَّة قوية يمكن للجمهور أن يتوحَّد معها . لكن هيلين كيسار لا تهتم كثيرًا بالبحث عن أشكال درامية جديدة ، إذ إن العبرة هي بتوظيف المسرحية التقليدية برمَّتها من منظور نسوي ، حتى لا يشتِّت التجديد أو التجريب ، التركيز على المحور الأساسي ، أو كما تقول : « إن الدراما في صورتها التقليدية تحثُّنا على أن نتعرف على أنفسنا بصورة أفضل ، وعلى البحث في تاريخنا ، وكشف ماهياتنا الحقيقية لأنفسنا وللآخرين ، ولذلك فإن السمة الجوهرية للدراما النسويَّة هي خلق أدوار مسرحية نسويَّة لها دلالاتها . »

وقد تمكَّنت الكاتبات المسرحيات من توظيف المسرح لتجسيد عالمهن الخاص بكل دلالاته ، ورفض تحديد الأدوار على أساس جنسي يفترض لكل نوع طبيعة معينة . فمثلاً تتناول آن جيليكو في مسرحيَّتها « رياضة أمي المجنونة » شخصيات غير متَّسقة ، وليست لديها قدرة على التَّعبير أو تحليل عواطفها ، فهي لا تعرف لماذا هي خائفة ، بل إنها لا تعرف إذا كانت خائفة أو لا . ويتحقق جزء كبير من هذه المسرحية في شكل طقوس مختلفة الأشكال ، وإنشاد بنبرة حادَّة بلا معنى ، وعناصر أخرى تقدم من خلال لغة الجسد عالمًا

خفيًا ، هو عالم تلك المراهقة المحرومة المنبوذة التي تعبر عن حياتها أساسًا بوسائل لا تندرج تحت أساليب التَّعبير المعتادة . ففي مسرحيات أخرى هناك ، الكثير من الشخصيات تخبر الجمهور عما يحدث طوال الوقت ، فهي لا تتصرف بغضب ، لكنها تصارح المشاهدين بغضبها ، لكن مسرحية آن جيليكو تصوِّر شخصيات لا تستطيع التعبير عن مشاعرها ، وبالتالي فهي تجسدها أمام الجمهور دون شرح .

ونظرًا لجدة المسرح النسوي ، فإن مفهومه لا يزال غامضًا ، ويمثِّل معنى مختلفًا لمعظم ممارسي العمل المسرحي وكذلك النُّقاد والأكاديميين والمشاهدين . فالكثير من الناس يتناولون النَّظرية النسوية والمسرح النسوي - حتى أواخر القرن العشرين - كما لو كانت لهذه المصطلحات معان واضحة كل الوضوح ولم يصبها التَّغيير بمرور الوقت . فهم ينظرون إلى هذه المفاهيم والمصطلحات على أنها يمكن وبطريقة ما أن تطبق على حياة وعمل كل أنواع الإبداع النسوي بلا استثناء . فمثلاً يستخدم مصطلح « المسرح النسوي » بأسلوب مختلف في كل من الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا ، بل ويختلف استخدامه أيضًا من جيل إلى آخر من الكاتِبات المسرحيات . وإن كان معظم المهتمين به يتَّفقون على أنَّه شكل من أشكال التعبير الثقافي ، يتأثر بالمتغيرات التي تقع في المنطقة الجغرافية والبيئة الاجتماعية اللَّتين تظهر فيهما الأعمال النسوية ، وبالدِّراسات النِّسوية والاقتصادية والسِّياسية والثقافية .

إن التحديات التي تواجه النَّظرية النسوية في الأدب عامة والمسرح خاصَّة ، ليست تحديات أدبيَّة ودراميَّة وفنِّية ونقديَّة فحسب ، بل هي تحدِّيات اجتماعيَّة وسياسيَّة واقتصادية وثقافيَّة وحضاريَّة . ولذلك لا تتمتَّع النظرية النسويَّة بالاستقرار النسبي الذي تتمتَّع به النظريات الأدبيَّة والنقدية الأخرى ، بالإضافة إلى أن عودها لا يزال أخضر . ومهما تكاثر عدد الرجال المتحمِّسين

والمؤيدين لها ، فإنها في النهاية مسئولية النِّساء من المفكرات والكاتبات والأديبات . وهي مسئولية جسيمة وثقيلة ؛ لأنها تواجه رواسب ، وتراكمات ، وعقد نفسيَّة واجتماعيَّة ، وسلبيات ثقافية وحضارية وسلوكيَّة ، ترسخت عبر القرون ، سواء على مستوى الوعي أو اللاوعي الجمعي . ولذلك تحتاج النظرية النسوية إلى قوة دفع متجددة بل ومتصاعدة ، وتملك من المصداقيَّة الفكريَّة ، والأصالة الفنِّية ، والوعي الثقافي والحضاري ، والإصرار والإرادة ، ما يمكنها من التقدُّم بخطى ثابتة واثقة ، وما يجعلها حقيقة راسخة في الوعي الإنساني ، وغير مطروحة للإثبات أو النفي من عصر لآخر .

النَّصيَّة

Textualism

يرتبط ظهور النَّظرية النصية بتطوُّر علوم أخرى ، كعلم السُّلالة الأدبية الذي ابتدعه الشكليون الروس في مجال دراستهم للحكايات الشَّعبية . وتعتبر النَّظرية العمل الأدبي ، أولاً وقبل كل شيء ، نظامًا أو منظومة الدلالات ، وهي ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالنظريات الأدبية القريبة منها والتي رحَّبت بها برغم حداثة عهدها ، لأنها مهتمَّة مثلها بالعودة إلى النَّص . فالنَّظريَّة النَّصيَّة تحتم على الناقد أن يضع في اعتباره دائمًا ، أن العمل الأدبي ، أو أي جزء منه ، نص قبل أي اعتبار آخر ، أي نسيج من التَّشكيلات التي تتولَّد من التَّشابك بين زمن الأديب الذي يكتب وزمن المتلقي الذي يقرأ . أو كما يقول الناقد الفرنسي جيرار جينيت في كتابه « تشكيلات ٢ » ، إن الصفحة أو الكتاب يمثل وسطًا غريبًا في البداية لكل من الأديب والقارئ ، لكن عندما يتم اللقاء بينهما ، فإنه يتحوَّل إلى أرض مشتركة ، ويجعل من النَّص بناء يحتويهما .

ويقول إميل بنفينيست في كتابه « قضايا اللغويات العامة » إن كل أنظمة الدِّلالات سواء أكانت لغوية ناطقة أم تعبيرية صامتة مثل الفنون التشكيلية والمعمارية ، لا يمكن تفسيرها أو تأويلها إلا باللغة وحدها ، ذلك أن اللُّغة هي الوصف واكتشاف السيميولوجيين ولذلك فإن علم اللغة أو اللُّغويات يشتمل على أدوات ومناهج عديدة مثل السيميوطيقا ، وعلم الدَّلالة ، والنحو ،

والبراجماتية وغيرها ، وقد أدى توظيفها في حقل الدِّراسات الأدبية والنَّقدية إلى فتح آفاق جديدة . وكان الهدف الاستراتيجي للنَّظرية النَّصية هو وضع هذه الآفاق والأدوات والمناهج في خدمة النَّص حتى يمكن للناقد أن يصل إلى أعمق أغواره .

وقد قام ثلاثة من اللُّغويين الرواد بدور تأسيسي في ترسيخ النَّظرية النصية وتطوير الدراسات النَّقدية المرتبطة بها ، وهم فرديناند دي سوسير ، ورومان ياكبسون ، وإميل بنفينيست . فقد اعتبر دي سوسير أن نظرية الدلالة هي أساس الأبحاث التي تدور حول النَّص والشعر باعتبارهما بنيتين ونظامين مستقلين نسبيّا . وليس هناك في كتابه « دروس في اللُّغويات العامَّة » ذِكر ملحوظ للأدب ، إذ إن تركيزه الأساسي كان على إرساء أسس السيميولوجيا .

ثم جاء رومان ياكبسون ليسير على نهجه ، وقام بدراسات في علم الفونولوجيا ووظائف اللغة ، وفتح باب البحث في « الشِّعرية » ، وفي الاستقلالية النِّسبية للظاهرة الأدبيَّة . وتمثل إسهام بنفينيست في إشكاليات تبادل الخطاب ، وقضية الأنواع الأدبية التي تتبلور وتتحدد من خلال علاقتها بهذا الخطاب ، ووضع الفاعل أو المسند إليه في مركز تصوره للغة ، بحيث مهد الطريق للشعرية المقارنة ولبراجماتيَّة القراءة . وكانت إنجازات هؤلاء الرُّواد الثلاثة في إطار منظور عرف منذ ذلك الحين بالمنظور البنيوي .

وتوالت عمليات الضَّبط المتعلقة بالبنيوية وهدفها الاستراتيجي الذي حدَّده كلود ليفي - شتراوس بأن هدف العلوم البنيوية هو كل ما يتَّسم بطابع النِّظام . أي أنَّه في الإمكان القول بأن الأدب من أهم المنظومات البنيويَّة التي تقاوم الفوضى التي تنطوي عليها حياة البشر ، كي تتضح معالم الطريق أمامهم ، فليس هناك أي معنى لهذه الحياة بدون نظام أو بنية . وفي عام ١٩٦٨ صدر كتاب جماعي لمجموعة من النقاد والدارسين بعنوان « ما البنيوية ؟» ،

أوضح أن هذه النظرة الشاملة ، قبل ظهور البنيوية كانت تبدو نوعًا من الوهم . فلم تتبلور إلا بعد الريادة التي أنجزها دي سوسير في علم اللُّغويات ، وأثار بها منهجًا جديدًا في طرح القضية برمتها في العلوم التي تبحث في الدلالة ، والتي كانت القاعدة التي انطلقت منها النظرية النصية .

وبرغم أن دي سوسير يعتبر رائدًا للبنيوية ، فإن لفظ « البنية » لم يرد على الإطلاق في كتاباته ومحاضراته ، ذلك أن المفهوم الأساسي عنده هو « النِّظام » . واللُّغة هي في جوهرها ومظهرها « نظام » ، أو كما يقول : « اللُّغة نظام لا يعرف سوى تنظيمه الخاص النابع منه » . أما مصطلح « البنيويَّة » فقد ظهر بعد ذلك في كتابات حلقة براغ اللغوية ، بمعنى منظومة المناهج التي نتجت عن مفهوم اللغة كنظام تبرر مصداقيته المبادئ التي طرحها دي سوسير : « يجب الانطلاق من الكل المتكامل للتوصل ، عن طريق التَّحليل ، إلى العناصر التي يتضمنها » أما الدلالة عنده فهي مفهوم اصطلاحي ، إذ لا يوجد رابط ضروري بين الدال بصفته صورة صوتية ، والمدلول وما يحيل إليه . غير أن الدال محدَّد ، أما المدلول فهو لا يحيل إلى شيء أو غرض من العالم ، بل يدخل إمكانات المعنى والإحالة التي تستخدم في الخطاب أو النص فيما بعد عند أصحاب النظرية النصية .

ومن الواضح أن الاجتهادات النقديَّة ، بعد دي سوسير ، انتعشت على شكل تفريعات وتنويعات جديدة من خلال حلقات النقاش حول البنيوية وانعكاساتها الأدبية ، سواء أ كانت مؤيدة أم رافضة لها . وكانت النَّظرية النصية في مقدمة هذه الاجتهادات النقديَّة . فمثلاً هوجمت البنيوية على أنها تطالب بتحليل العمل الأدبي دون الاهتمام بأهداف المؤلِّف ومقاصده ، في حين يجب دراسة الأدب ، بصفته عملاً فرديًا ، في ضوء علاقته بحياة المؤلِّف وظروف المجتمع وروح العصر . وكان ردُّ أصحاب النظرية النصية على أنصار

هذه الحجة بأنهم يعتبرون العمل الأدبي مجرد وسيلة أو ذريعة أكثر منه نصّا .

وكان للنظرية النصية موقف محدد من النظريات التي سبقتها أو عاصرتها مثل الشكلية والأسلوبيّة والشعريّة . فمثلاً يرى الشكليون الروس أن النسق الأدبي – الذي يعتبر مرادفًا للنص الأدبي – في مواجهة « النسق التاريخي » ، يتميز باستقلالية معيّنة نتجت عن الأشكال والمعايير الثقافيّة المتنوعة التي بدأت من البناء السَّردي إلى مختلف طرق النظر في قضايا العروض . وكانت هذه الاستقلالية أول تمهيد للتفكير في قضية « الأدبية » التي يصفها إيخنباوم في كتابه « نظرية المنهج الشّكلي » بأنها موضوع العلم الأدبي ، أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبيّا . وكان ما يميِّز النظرية الشّكلية رغبة قويّة في إبداع علم أدبي مستقل عن الصّفات الذاتية للأدوات الأدبية برغم انطلاقه منها . ويرى إيخنباوم أن وظيفة العلم الأدبي تعتمد على دراسة الخواص النّوعية للموضوعات الأدبية التي تميِّزها عن أية مادّة أخرى . وهي نفس الفكرة التي يؤيدها ياكبسون ، ويمنحها صيغتها النهائية في الشعر الروسي الحديث ، أي أن موضوع العلم الأدبي ليس الأدب بل « الأدبية » . ومن هذا المنطلق تفرعت الدِّراسات التي تنسب نفسها إلى النّص .

أما بالنِّسبة لموقف النظرية النصية من الأسلوبيّة ، فإنها لم تهتم كثيرًا بالمنظور الأسلوبي . فالأسلوبية تضع قاعدة أو معيارًا مفروضًا بالقوة من خلال رسوخه في اللغة العادية ، وتقف بالمرصاد لأية انحرافات في الأسلوب ، وهو تصوُّر يتعارض مع فكرة مركزيّة النص . كذلك فإن الشِّعرية المقارنة تلجأ إلى التحليلات الأسلوبية ، لكنها تخضعها لنظام خاص بها ، لدرجة أن مصطلح النقد النصي ذاته لا يستخدم إلا بشيء من التحفُّظ . ويقول إيخنباوم إن الوسط التاريخي الذي خرج منه العمل الأدبي يختفي ، في حين تبقى الوظيفة الأدبيّة التي ولدها كإجراء يحتفظ بكامل معناه خارج علاقته بهذا

الوسط . فهكذا يقرأ العمل الأدبي كبناء مستقل بذاته عن المنابع التي صدر عنها ، إذ إن نظريات تلقي النص تعتمد على عملية البناء لحظة بلحظة ، وترفض مفهوم علم النفس عن الصُّورة الأولية . لكن لا بد من الاعتراف بأن هذه النظريات التي وضعها بعض أصحاب النَّظريَّة النصية فيما بعد كرد على الاجتهادات الشَّكلية المتعدِّدة ، لم تكن لتوجد لولا النظريَّة الشكليَّة التي رفضت النظرية الصوفية في الفن والتي تحول العمل الأدبي إلى مجرد صورة للانفعالات الروحية التي تجتاح الأديب ، وتأخذ في أحايين كثيرة شكل الشَّطحات بلا أي شكل متبلور . فلا بد أن نذكر الفضل للنظرية الشكليَّة التي فتحت المجال أمام هذه الدِّراسات والأبحاث التي تسعى لبلوغ آفاق جديدة .

وكان شكلوفسكي قد صاغ الفرق بين الموضوع بصفته بينة ، وبين الحكاية بصفتها مادة هذه البنية . فالأشكال الفنِّية تفسر بضرورتها الجمالية وليس بدوافعها الخارجيَّة المأخوذة من الحياة العملية . وكانت الآفاق الثَّلاثة التي فتحتها النظرية الشكلية فيما يختص بالنص ، تتمثَّل في دراسات القص المأخوذة من علم السلالة الأدبي ومن السيميوطيقا ، ومحاورة تقنين إجراءات الكتابة الشِّعريَّة عن طريق الدلالة اللغوية ، ودراسات علم السَّرد المرتبطة بالشعرية المقارنة وبالبلاغة . ولا شك أن علم السَّرد المعاصر تأثر إلى حد بعيد ، وخاصَّة التحليل البنيوي للحكايات ، بدراسات ف. بروب عن الحكاية الخرافيَّة . فهو لا يخضع التَّعبير الفولكلوري ، وهو من التقاليد الشفهية ، لقوانين أو معايير تقنن نظام الحكاية تقنينًا ثابتًا ، ذلك أن الحكاية الخرافية تقع في منطقة وسط بين الأسطورة والشعر الملحمي وبالتالي تمتلك الأشكال والمضامين من المرونة ما يجعلها تتطور بعضها مع بعض . ولقد هوجم بروب لإهماله الشكل لصالح المضمون ، لكنه في الواقع كان يوضح « شكل المضمون » من خلال التتابع النَّسقي للوظائف ، وخاصَّة إرجاعه مجمل

الحكايات إلى نموذج ضمني لا يتحقق أبدًا . فالبنية التي تتأسَّس على مفهومي النظام والملاءمة ، تنفصل بوضوح عن التقليد الذي يطلق مصطلح « بنية النص » على التخطيط الذي نهض عليه .

وكان أ. ج. جريماس قد اعتمد في دراساته عن السرد ، على الدِّراسة النقدية والتفسيرية لاجتهادات بروب ، وتصنيفها في إطار منظور سيميوطيقي وبنيوي . فهو يوضح أن النص مُعطى تجريبي . والدارس السيميوطيقي بصفة محلِّلا ، يدرس « التنظيم التركيبي للمعاني » ، أي التَّقطيع والتنظيم السَّرديين . ولقد أنشأ جريماس لدراسة الخطابات السردية ، « علم دلالة أساسي » و « علم نحو أساسي » . ويبرز في التمثيل السيميوطيقي مستويان متميزان : « التمثيلات الدلالية » التي تظهر على المستوى المنطقي / الدلالي عند فك شفرة المعاني ، و « النَّحو السَّردي » الذي ينتمي إلى المستوى الخطابي . وهذا بالإضافة إلى الوحدات الوظيفية الأولية التي تنقسم إلى وحدات مساعدة وأخرى معارضة . يقول جريماس في كتابه : « في المعنى » :

« لا تكمل اللعبة السَّردية عند مستويين وإنما عند ثلاثة مستويات متميزة . فالأدوار بصفتها الوحدات الوظيفية الأولية ، تدخل في تركيب نوعين من الوحدات الأوسع : الوحدات الفاعلة في الخطاب (النص المادي) ، والوحدات العاملة في القص (الحكاية المروية) . »

أما رومان ياكبسون فقد ابتدع « الشعرية » انطلاقًا من قاعدة لغوية . ويقول رولان بارت عنه إن عبوره الدائم للحدود التي كان من المفروض أن يقف عندها الباحث في الشِّعريَّة ، وحدد الأشكال الأكثر حيوية في الأدب ، كتعدُّد المعاني والاستبدالات ونظامها ، والدِّراسات الخاصَّة بعلم الأمراض المتعلِّقة باللُّغة والنطق ، وبقانون الشفرات البيانية كالاستعارة والمجاز المرسل ، وكذلك الدِّراسات الخاصة بالفونولوجيا والدراسات الشعرية .

وفي كتابيه « اللغويات والشعرية » و « دراسات في اللُّغويات العامَّة » أوضح ياكبسون أن الشِّعرية ليست مجرد فن الشِّعر وإنما هي جوهر العمليَّة الأدبيَّة ، إذ يرتبط العديد من السمات الشِّعرية لا بعلم اللغة وحده ، وإنما بمجمل نظرية الدَّلالات ، أي بالسيميولوجيا . إن الشِّعرية جزء من اللُّغويات ، ويجب أن تدرس اللغة في كل تنوُّع وظائفها . وكما يقول أ. بريك فإن « الشِّعريَّة » ليست وحدها المجال الذي يمكن أن تطبق فيه النَّظريات اللُّغوية . إن الشعر نوع من أنواع اللُّغة ، وتظهر هذه المنظومة في كتابات ياكبسون الذي يؤكد أن الوظيفة الشِّعرية هي واحدة من ست وظائف مرتبطة بالعوامل التي تُشكِّل عمليَّة الاتِّصال . ويستمدُّ النَّص بنيته الخاصة من تدرُّج هذه الوظائف وليس لاحتكاره لواحدة منها .

وكان رفض النظرية النَّصيَّة للمنهج الأسلوبي في التحليل بسبب تحويله علم البلاغة إلى تحليل مُنظَّم ومتوسِّع للإمكانات التَّعبيريَّة التي نتجت عن المجالات التي فتحتها الصُّور الأسلوبيَّة للخطاب ، ولم يعد في إمكان البلاغة ، بالتالي معاينة التَّنظيم الكتابي للنَّص ، إذ إن هذا المنهج الجديد للبلاغة دأب على انتهاك بنية النَّص بشكل دائم ، في حين أن النصية ترى في انتهاك كيان النَّص ، انتهاكًا للعملية الإبداعية برمتها . ولذلك رفض أصحاب النظرية الشِّعرية الاقتصار على العلاقة الضيقة التي تقيمها الأسلوبيَّة بين الفكر وتعبيره ، حيث يوضع الثاني في خدمة الأول دائمًا . ولذلك فإن الشعرية بصفتها علمًا موحدًا ، تأسَّست من أجل النص . وهي المهمة التي دعت كلا من رولان بارت وجيرار جينيت إلى إعادة تنشيط المعنى داخل الشَّكل .

وكان جينيت قد قام بدراسات مقارنة بين الدِّراسات البنيوية والقضايا المتعلِّقة بالتَّوصيل أو الإبلاغ ، اعتمد فيها على كتابات بنفينيست وليوسبيتزر الذي أكَّد في كتابه « دراسات في الأسلوب » على أهميَّة دور الفاعل أو المسند

إليه في الخطاب ، بصفته هذه دون العودة إلى السيرة الذاتية وإلى التاريخ . كما يميِّز جينيت بين علم البلاغة وبين الشِّعرية ، ويتساءل حول تاريخانية النَّقد وتصنيفاته ، طارحًا هذا السؤال : « ما النَّقد الذي يتوافق حقًا مع العصر ؟» . ويدعو إلى إنصاف الشَّكلية الروسية في مواجهة خصومها ؛ إذ إن الشكلية ليست إعطاء الامتياز للأشكال على حساب المعنى - إذ لا يعني ذلك أي شيء - بل هي اعتبار المعنى ذاته شكلاً مطبوعًا في استمرارية الواقع . وما يهم هنا هو دور الشكل ووظيفة البنية في عمل المعنى وصياغته . وهذه الشكلية تتصدى أيضًا للنَّقد الذي يختزل التَّعبير إلى مادته وحدها سواء أ كانت صوتية ، أم كتابية أم غير ذلك . وقد أكد جينيت في كتابه « تشكيلات ٢ » على أن الوظيفة الحقيقيَّة للشكلية تكمن في البحث عن « المضامين / الأشكال » ، هذه البنى ذات الوجهين ، أي ما يسمى تقليديًا بالأسلوب الذي هو في حقيقته تقنية ورؤية ، وليس إحساسًا صرفًا يعبر عن ذاته كيفما اتَّفق ، ولا طريقة في الكلام قد لا تعبر عن أي شيء .

أما رولان بارت ، فكان له دور أساسي في الوعي بالنص وبالكتابة . فقد أدرك أنه بين علم البلاغة الذي يجرد الصُّور البلاغيَّة المتاحة ، والأسلوب الذي يتيح للكاتب إدخال ذاتيَّته ، هناك الكتابة التي هي ممارسة للحرية . ففي كتابه « لذة النص » أرجع بارت الكتابة الحرة إلى أصولها ، وأكَّد على أنه في إمكان الكاتب أن يختار لنفسه هذه الكتابة أو تلك ، فهذا هو الدليل العملي على ممارسته لحريته . لكن هذه الحرية تكمن في عملية الاختيار فقط ، وليس في ديمومتها إذ يصبح الكاتب بالتدريج أسير كلمات غيره ، بل وأسير كلماته هو نفسه . وفي كتابه « درجة الصفر في الكتابة » أوضح بارت أن الكتابة هي تَعادُل أو تسوية بين حرية وذكرى . وقد نادى بارت دائمًا بمبدأ « لذة النص » من أجله ولذاته خارجًا عن القواعد التي تمليها التَّقاليد . ولا تتحقَّق لذَّة النَّص

إلا عند إدراكه متحرراً من الشروح القديمة . ويعترض بارت على القراءة ذات التوجه النفسي الانطباعي للحوار بين المؤلِّف والقارئ ، لأن المتعة تصدر عن النَّص ولا تتضمَّن العلاقة المادية / ذاتية ، وبالتالي الخياليَّة بينهما . وإذا ما كانت القراءة هي الرغبة في العمل الأدبي ، فإن محاولة تملكه هي دائمًا مُخيِّبة للأمل ، إذ إن العمل الأدبي مُتعدِّد المعاني في جوهره .

أما جوليا كريستيڤا فترى أن النَّص الأدبيَّ عمليَّة إنتاجيَّة تعتمد على التَّناص . فالنَّص ليس بنية مغلقة ، وهو ينتج بالقوة قواعد كتابته الخاصَّة . وتنتمي العمليَّة التناصيَّة / المنفتحة على النَّص التاريخي والاجتماعي معًا ، إلى لغات الإحالة أو المرجعية (العلاقات مع العالم) وإلى « لغات التَّضمين » ، أي اللُّغات الانعكاسيَّة (العلاقة مع النَّص) . وكانت كريستيڤا قد صاغت مصطلح « التَّناص » لأول في مقال مُطوَّل لها نشرته عام ١٩٦٦ ، ثم أعادت نشره كفصل في كتابها « السيميوطيقا : نحو تحليل دلالي » عام ١٩٦٩ . وفيه سعت إلى تشكيل تصوُّر نظري متكامل عن عملية « إنتاج المعنى » وتوليده في النَّص الأدبي ، الذي من خلاله يعيد الإنسان إنتاج ذاته وهو يستولد المعنى الخاص به من النَّص الذي يتعامل معه . بل إن كريستيڤا كانت تسعى أساسًا إلى إنشاء « علم اجتماع أدبي » يعمل على تحليل التفاعل بين معان أو دلالات اللُّغة وبين منابعها الفردية والاجتماعية في آن واحد . وبذلك يعني التَّناص أن لكل نص أدبي خاصَّة ولغوي عامة ، علاقة تفاعلية بعدد آخر من النُّصوص المكتوبة قبله أو المتخيلة ذهنيًا أو معنويًا في ذاكرة المؤلِّف وتجاربه وثقافته ، وكذلك نصوص أخرى من حياة كل قارئ وثقافته ، تستدعيها إلى الوعي وإلى اللاوعي أيضًا كل قراءة جديدة . وبذلك يكون المعنى المتولد في ذهن كل من المؤلِّف ، ثم في ذهن كل قارئ ، هو نتاج جماعي (اجتماعي) من ناحية ، وفردي (ذاتي) أيضًا من ناحية أخرى .

وتؤكد كريستيڤا على أنه ليس ثمة نص مكتوب يعتبر ظاهرة معزولة ، وإنما مكون أو مركب من تشكيلات فسيفسائية من الاقتباسات والإشارات والعلامات والإحالات ، لدرجة أن كل نص جديد هو في حقيقته استيعاب وتحوير وتطوير وتحويل لنص آخر سابق أو معاصر له . ومفهوم النص عند كريستيڤا أشمل بكثير مما هو مكتوب ومُسجَّل على الورق ، فهو يتّسع ليشمل كل التَّجارب الحياتية المعاشة التي تكون في الذاكرة نصّا غير مكتوب ، أو مختزن فيها على شكل رموز ، وكذلك القراءات السابقة التي تتحوَّل دلالاتها ومعانيها إلى نصوص في ذاكرة مؤلِّف النَّص الجديد . ولا يقتصر الأمر على المؤلِّف بل يمتد ليشمل القارئ أيضًا ، فهو أيضًا له نصوصه المختزنة من قراءاته ومعلوماته وتجاربه في الحياة ، والمعنى الذي ينتجه من خلال قراءة النَّص الجديد مرتبط بكل النصوص الحياتية أو المعلوماتية أو المختزنة أو المتخيلة . ولذلك فإن التَّناص هو العمليَّة التي تولد المعاني الجديدة ، والتي تؤدي بالقارئ بصفته منتجًا للمعنى ، إلى أن يتصوَّر ذاته وهو يعيد إنتاجها ، وأن يتصوَّر تراثه ومجتمعه باعتبارهما نصوصًا سابقة في شكل جديد .

وقد اعتبر النُّقاد والدارسون أن تطوير كريستيڤا لهذا التصوُّر عن عمليَّة إنتاج المعنى ، كان بمثابة ضربة قوية للتصور الظاهري أو الفينومينولوجي الذي قال بأن وجود العمل الأدبي هو حصيلة التفاعل بين ذات المؤلِّف وذات القارئ فقط . أما كريستيڤا فقد استندت إلى ما أدركته من دراستها لأعمال الناقد والمفكِّر الروسي الرائد ، ميخائيل باختين ، الذي كان قد رأى أن الأدب (الروائي) ، هو الأدب المعبر – في العصر الحديث – عن الحوار بين أصوات مُتعدِّدة ورؤى مختلفة للعالم ، أو ما أطلق عليه « الحوار بين المعاني والتصوُّرات والرؤى » .

وقد ساهم كل من رولان بارت وجاك ديريدا في إضافة أبعاد جديدة إلى

مفهوم « التناص » والتحليل الدلالي للنص الأدبي (اللُّغوي) . فقد أوضح بارت في مقاله « موت المؤلف » ١٩٧٧ ، أن كلَّ نص مرتبط ارتباطًا لا فكاك منه بنصوص أخرى ، فعلية أو ذهنية أو متخيلة ، وأن معانيها جميعًا جماعية من جانب ، ومحلِّية من جانب آخر ، وذاتية من جانب ثالث ، طبقًا لمستوى تعقيد العلاقات ونوعية التَّداخل فيما بينها . قال :

« إننا نعلم أن أي نص ليس مجرد سطور من الكلمات لكي يطلق معنى أبديًا أو لاهوتيًا لا اختلاف بشأنه ، وإنما هو فضاء متعدد الأبعاد ، تمتزج فيه وتتصادم النصوص الأخرى التي لا يمكن حصرها ، سواء السابقة أو المزامنة للنَّص الجديد . إن النص ليس إلا نسيجًا من المقتبسات المستمدَّة مما لا حصر له من منابع الثقافة . إن فضاء الكتابة يزداد اتساعًا ويتصاعد إلى سماء مفتوحة وأفق لا نهائي ، ولا يمكن أن يخترق أو أن تفك شفرته وذلك لآفاقه ودلالاته ومعانيه التي تتولَّد مع كل كتابة جديدة وكل قراءة جديدة . »

فليس هناك تفسير نهائي أو أوحد لا بديل له ، إذ إن التحليل النقدي لا يخترق النص ولا يترجمه بل ولا يفك شفرته مرة واحدة وإلى الأبد ، بل إنه يساهم في تحليقه في فضاء دلالاته اللانهائي ، إذ إن كل قراءة ستولد معنى جديدًا ، لأنها تبدع نصًا جديدًا ، يضاف إلى ما لانهاية له من القرارات والتَّحليلات السابقة للنَّص الذي لا يمكن اعتباره الأصل ولا الأول ولا الأخير .

ولعل هذا التطوُّر الذي بدأته جوليا كريستيڤا وأكده رولان بارت في رفض فكرة النَّص المغلق ، قد مهد الطريق لجاك ديريدا لكي يشق مسارًا عميقًا لنظريته في التفكيكيَّة منذ أواخر الستينيات في القرن العشرين ، وبالتَّحديد عندما نشر كتابه المشهور الأول : « في علم نظم الكتابة » عام ١٩٦٧ . فقد قال إن كشف ما هو « مسكوت عنه » في النُّصوص الفكريَّة والأدبية وغيرها ، وإن ملء الثغرات وإضاءة ما هو متجاهل فيها ومضمر وغير مكتمل الصِّياغة ،

يكشف عن دلالات ومعان مناقضة تمامًا للمعنى الذي تخيل كاتب النص الأصلي أنَّه قصد إليه ، وأنه شيده وأقامه بذلك النص . وأكد ديريدا أنَّه لا يوجد نص نهائي ، ولا مؤلف نهائي ، ولا معنى نهائي لأي نص مكتوب . إن جوهر العمليَّة الأدبيَّة ينهض على الاختلاف كمحرك للحوار ، وليس على الاتِّفاق على معنى مُحدد بعينه ، قد يتوهَّم المؤلِّف أن نصه المكتوب يثبته بالشَّكل الذي أراده الفكر الإنساني طوال تاريخه .

النقد الجديد

New criticism

أطلق مصطلح « النقد الجديد » على نظريَّتين : إحداهما أثبتت وجودها في الأدب الأمريكي والإنجليزي ، والأخرى في الأدب الفرنسي . الأولى امتدَّت من مطالع القرن العشرين وحتى ربعه الأخير ، والثانية حاولت أن تفسح لنفسها مجالاً في النصف الثاني من القرن نفسه ، لكن صداها كان محليًا .

كانت هناك بدايات مُبكِّرة لنظرية « النَّقد الجديد » منذ أواخر القرن التاسع عشر ، سواء في أمريكا أو إنجلترا ، وتجلت في كتابات نقاد من أمثال والتر باتر وكلايف بل وغيرهما من الذين اعتبروا من أعلام نظرية « الفن للفن » ، لكن اهتمامهم بجماليات الشَّكل الفني للعمل الأدبي ، جعلت منهم رواداً لنظرية « النقد الجديد » ، التي فرضت نفسها على الساحة الأدبيَّة في أعقاب الحرب العالمية الأولى ، وانطلقت لتغيير مفهوم البلاغة الأدبية ومفاهيم أخرى سواء في الإبداع الأدبي أو المنهج النقدي . بعد أن كانت البلاغة هي مُجرَّد تعبير صادق عن إحساس صادق ، والأسلوب البليغ هو الذي يعبر تعبيراً صادقًا ودقيقًا عن أحاسيس الأديب .

كان ت. س. إليوت رائداً في هذا المجال ، ففي عام ١٩١٩ أعلن رفضه لكل مفاهيم البلاغة القديمة ، مؤكداً أن الفن ليس تعبيرًا عن إحساس صادق ، مهما بلغ مثل هذا الإحساس أو التعبير من الصِّدق أو الدِّقة . كذلك فإن الفن

ليس تعبيرًا عن شخصية الفنان ؛ لأنه لا يبدع فنًا عظيمًا عندما يتعمد التعبير عن شخصيته تعبيرًا مقصودًا مباشرًا ، بل هو يعبر عن هذه الشخصية بطريق غير مباشرة ، وذلك عندما يركز جهده في إبداع شيء مُحدَّد ومستقل عنه تمامًا . فكلما ازداد انفصال شخصيَّته وأحاسيسه وخبراته وتجاربه الذاتية عن عقله الموضوعي ، زاد اكتمال عمله واستقلال كيانه عن أيَّة عوامل خارجة عنه ، وزادت قدرته على تفهُّم المشاعر والأحاسيس المختلفة التي هي مادة الفن ، وعلى إحالتها إلى كيان جديد مستقل وهو العمل الفني ، وهذه المشاعر أو الأحاسيس ليست بالضرورة مشاعره وأحاسيسه الخاصة من تجاربه الذاتية ، بل يكفي أن يستشعرها ليجعل منها مادة حية لعمله .

تنص نظرية « النقد الجديد » على أن البلاغة ليست في صدق الإحساس أو في صدق التعبير أو جمال الأسلوب وإفصاحه عن شخصية الأديب ؛ إذ يقول إليوت إن البلاغة هي في ابتكار الأديب لمعادل موضوعي للإحساس الذي يرغب في التعبير عنه . أي أن يبتكر الأديب شيئًا يجسد الإحساس ويعادله معادلة كاملة فلا يزيد أو ينقص عنه ، بحيث يستطيع هذا المعادل الموضوعي أن يجسد داخل المتلقي نفس الإحساس الذي أراد الأديب إثارته ، عندما يكتمل العمل الأدبي ويتحول إلى تجربة خاصَّة بالمتلقي نفسه . ذلك أن نظرية « النقد الجديد » تهتم بالعمل من زوايا ثلاث : العمل في حدِّ ذاته ، والعمل في علاقته بالفنان ، والعمل في علاقته بالقارئ . فمن الزاوية الأولى يعتبر العمل معادلاً موضوعيًا للإحساس وليس الإحساس نفسه ، أو كما يقول الناقد س . أ . لويس إن الأدب هو استخدام اللغة المجردة لخلق جسم أو كيان مُحدَّد . أما من الزاوية الثانية التي تعنى بعلاقة المبدع بعمله ، فإن الإبداع الفني ليس تعبيرًا عن شخصيَّته بل هو تحويل عدد لا يحصى من الخبرات والمشاعر التي تأثَّر بها المبدع في حياته إلى شكل أو مُركَّب جديد

يختلف تمامًا عن الخبرات والمشاعر التي استمدَّ منها مادته الخام التي تمر بتفاعلات كيماويَّة تجعلها مركبًا جديدًا ، وكأن عقل الفنان وحسه وخبرته بأصول الصَّنعة الفنِّية ، بمثابة بوتقة تنصهر فيها هذه المادَّة الخام ، فتتخلَّص من الرواسب والشَّوائب ، وتعاد صياغتها لتتحول إلى مركب جديد لم يكن موجودًا من قبل .

أما من الزاوية الثالثة التي تتمثَّل في علاقة العمل الفني بالقارئ ، فإن نظريَّة « النقد الجديد » ترى أن هذا العمل لكي يحقق الأثر المطلوب ، فإنه يجب أن يجسِّد الإحساس المجرَّد إلى كيان محسوس يستطيع القارئ أن يلمسه ، كي يستطيع العمل الفني أن يعادل الإحساس ولا تقتصر مهمَّته على نقله فحسب . وبالتالي فإن الإحساس الذي يثيره الفن يختلف عن الإحساس الذي تثيره الحياة . إن الفن يثير إحساسًا جماليًا يهدف إلى إعادة التَّناغُم المفقود إلى نفس المتلقي ، أما الإحساس الذي تثيره الحياة فهو عفوي وعرضي وقد يسبب الاضطراب والقلق لصاحبه . إن الفن يمنح المتلقي فرصة التحكم في الإحساس والاستمتاع به ، أما الحياة فتجعل الإحساس يتحكم في المتلقي وربما يصبح تحت رحمته . فإذا لم تتم ترجمة الإحساس إلى معادل موضوعي متجسِّد ومتكامل ، فإن هذا الإحساس ينتقل إلى المتلقي كما هو في الحياة بكل شوائبه ورواسبه ، وبذلك يفقد العمل الفني دوره ويصبح غير ذي معنى .

وقد عزف كل أنصار نظرية « النقد الجديد » من أمثال ألن تيت ، وجون كرو رانسم ، وكليانث بروكس ، وف. ر. ليڤيز ، وغيرهم ، هذه النَّغمة الجماليَّة الموضوعيَّة ، مضيفين إليها أبعادًا وأعماقًا وتنويعات مُتعدِّدة . فمثلاً يقول ألن تيت إن البلاغة الأدبية تعتمد على درجة التَّعادُل بين المخصَّص والمجرَّد ، ذلك أن الأديب المتمكِّن من أدواته البلاغية ، هو الذي يجعل

المُخصص ، أي الجسم المحدد أو الشكل الفني أو البناء الدرامي الذي يبدعه ، مساويًا للمجرَّد الذي هو الإحساس الذي يريد إثارته . فالفن لا يعرف الأحاسيس الهوجاء العرضية ، بل هو أداة لتنظيم هذه الأحاسيس ، وإكسابها شكلاً أو جسمًا محددًا ومعنى متبلورًا ، وبالتالي يصبح الإنسان أكثر قدرة على استيعاب الحياة وإدراك معناها ومواجهتها . وهو بطبيعته التي فُطر عليها لا يدرك المجرَّدات إلا إذا تجسدت في أشكال ملموسة ومحسوسة .

أما جون كرو رانسم الذي يعتبر أرسطو « النقد الجديد » ، فيضيف إلى نظرية « النقد الجديد » بعدًا آخر يتمثل في نظريَّة النسيج والتركيب . فهو يرى أن الأدب يختلف في أساليب توصيله عن العلم ؛ لأنه يجمع بين النَّسيج والتَّركيب . ذلك أن العلم يتوسل بالأساليب والألفاظ التقريرية المجرَّدة كوسيلة لخدمة المعنى أو الغرض من المعلومة أو المعادلة أوالنظرية العلمية ، أما في العمل الأدبي فالمعلومة لا قيمة لها في حدِّ ذاتها ، ولا يمكن إدراكها وهي منفصلة عن النسيج الذي صنع منه العمل الأدبي . إن الأدب لا يعني بالمعلومات العامَّة أو المعاني المجرَّدة كما يفعل العلم ، بل تكمن قيمته في قدرته على إعادة المعلومات والمعاني والأحاسيس المجردة والعامَّة إلى المتلقين ، وقد تجسدت في أشكال وكيانات وبنيات محسوسة . ولذلك فالمعرفة التي يقدِّمها الأدب تختلف نوعًا وكيفًا وهدفًا عن تلك التي يقدمها العلم ، فهي معرفة بالمحدد المُخصص المتجسد في شكل جمالي وفني ، وليست بالمطلق المجرد العام . إن النسيج والتركيب ، أو المضمون والشكل ، أو المعنى والمبنى ، وحدة عضوية لا يمكن أن تتجزأ ، وبالتالي يستحيل تلخيص القصيدة لمعرفة ما تنطوي عليه ، أو تحليل مضمون قصَّة أو مسرحية ، لأن معنى العمل الأدبي لا يمكن أن ينفصل عنه . أما الأسلوب التقريري في العلم فهو مُجرَّد أداة لتوصيل المحتوى أو المضمون ، وليست له أهمية خاصَّة بعد القيام بهذه

المهمة .

أما كليانث بروكس فيعزف تنويعة أخرى على نظرية « النقد الجديد » ، فيوضح أن التَّعبير غير المباشر هو الأسلوب البلاغي في الإبداع الأدبي . إن بلاغة الأديب لا تكمن في الإفصاح عن الإحساس بل تعمل على توليده في عقل القارئ وتشكيله بعد ذلك في وجدانه ، وذلك عن طريق المفارقة بين المواقف المختلفة التي ينهض عليها العمل الأدبي . من هذا المنطلق يسمي بروكس لغة الأدب بلغة المفارقة ، وليس لغة التعبير التقريري المباشر الذي يعتبره الناقد ف . ر. ليفيز دليلاً على فشل الأديب الذي يلجأ إليه ، وعلى عجزه على إيجاد المعادل الموضوعي الذي يجسد الإحساس ويحلّ محله .

وإذا كانت نظريَّة « النقد الجديد » ثورة ضدَّ النَّظرية الرومانسية ، والنظرية الانطباعية ، والنظرية السوسيولوجيَّة والنظريَّة القصديَّة ، وغيرها من النَّظريات السِّياقيَّة ، فهي في الوقت نفسه تقترب من النَّظرية الشكلية والنظرية الموضوعيَّة ، ونظرية « الفن للفن » ، بل والنظرية البنيويَّة التي حرصت دائمًا على شجب نظرية « النَّقد الجديد » على أساس أنَّها على طرفي نقيض معها ، في حين أنها تقف معها على أرض مشتركة إلى حدٍّ كبير ، وتستخدم تقريبًا نفس المفاهيم وإن كانت تلجأ إلى مصطلحات مختلفة . فكثير من رواد نظرية « النقد الجديد » قد هاجموا النقد السياقي هجومًا مريرًا ، واتهموه بأنه يحول الانتباه عن القصيدة من حيث هي قصيدة ، إلى تاريخ حياة الشاعر أوالفنان ، وإلى علم الاجتماع والتاريخ وغير ذلك من العلوم الإنسانية . ولهذا السَّبب نفسه يهاجمون الانفعالات المتدفِّقة عند الانطباعيين على أساس أن الانطباعية تحول الانتباه إلى الناقد ذاته . ويتجنبون عمومًا الحديث عن الانفعالات التي يثيرها العمل . ولذلك يقول جون كرو رانسم الذي كان أول من أطلق مصطلح « النقد الجديد » على النَّظرية ، إن الناقد ينبغي عليه أن ينتبه إلى

العمل الشِّعري نفسه ، ويدع المشاعر تتولى أمر نفسها .

وإذا كانت نظريَّة « النقد الجديد » تركز الاهتمام على العمل الأدبي ، وتفترض في الناقد أن يظل لا شخصيّا ، فهي أيضًا لا تقبل النقد بتطبيق القواعد المسبقة على العمل . ونقادها يهتمون بالتحليل أكثر من إصدار الحكم التقديري ، لدرجة أنَّه يندر في دراساتهم النقدية ، وجود حكم قيمي صريح بالمفهوم التقليدي ، وكأنَّهم يريدون ترك الحكم للقارئ . فهم يسعون قبل كل شيء إلى تحليل العمل وتنويره من الداخل ، وإذا لجأوا إلى الحكم التقديري ، فإنهم لا يعتمدون على القواعد العامَّة والجاهزة ؛ لأنَّهم يشكون في قدرتها على التعامل مع كل أنواع الأعمال الأدبيَّة .

فهم يكرسون جهودهم لتحليل أعمال مُحدَّدة ، على أساس أن كل عمل في حد ذاته عبارة عن وحدة متكاملة ومنظومة مُستقلَّة . أو كما يقول ف . ر . ليفيز : « إن جهدي كله منصب على العمل من خلال أحكام عينية وتحليلات جزئية » ، ولذلك فإنه لا يلجأ كثيرًا إلى المبادئ والمعايير التي تعتمد على الصِّياغة المجرَّدة العامَّة .

وتحترم نظريَّة « النقد الجديد » تفرد العمل الأدبي الذي تزداد قيمته كلما زاد تفرُّده . ولذلك فالعملية النقديَّة هي حس جمالي ، يدرك ما هو مميز في العمل ، وما يفرق بينه وبين الأعمال التي تنتمي إلى نفس جنسه . أما النَّقد على أساس القواعد العامَّة ، فإنه يفترض مُقدمًا أن الأعمال الفنِّية يمكن أن تُقسَّم إلى أجناس أو أنواع ، وبالتالي يخضع لمعايير تقيس الجودة في كل نوع . ونظرًا لأن أنصار « النقد الجديد » يحرصون على تفرد العمل الأدبي وشخصيته المستقلة ، فإنهم يشككون بشدة في مشروعيَّة هذا التصنيف . ففي رأيهم أن معايير القيمة ينبغي أن تتكيف وفقًا للعمل الخاص موضوع النقد والتقييم ، بل ينبغي أن تكون في خدمة العمل وليس العكس . أو كما يقول

رانسوم : « إن كل قصيدة هي قصيدة جديدة ، وكل تحليل قد يؤدي إلى توسُّع جديد في النَّظريَّة النَّقديَّة بحيث يمكن أن تفي بمتطلَّبات القصيدة . ومن الجدير بالملاحظة أن « النقاد الجدد » يمارسون تقييمهم لأعمال أدبيَّة منفردة ، كل عمل كقيمة في حدٍّ ذاته ، في حين أن النقاد السياقيين يتجهون إلى جمع كل أعمال المؤلِّف الواحد أو العصر الواحد سويًا ، على أساس أنها نتاج سياق اجتماعي أو تاريخي أو ماركسي أو واقعي أو طبيعي . . . إلخ .

هكذا ترفض نظريَّة « النَّقد الجديد » القواعد ، والسِّياق ، والقصد ، وانطباعات الناقد ، وأيَّة عوامل أخرى تفرض على العمل الأدبي ما لا ينتمي إليه ، أو تشتت انتباه المتلقي بعيدًا عنه . فهي نظرية تسعى إلى تقويم خطأ النُّقاد السياقيين الذين يتركَّز تفكيرهم في الأفكار أو الموضوعات أو المضامين التي تأتي من خارج الفن حيث سياقات الحياة المتعدِّدة ، والذين يتجاهلون بالتالي الوسيط الذي تتجسد فيه هذه الأفكار ، والذي ينفرد به الفن . والوسيط في مجال الأدب هو اللُّغة ، بمعانيها الصَّريحة ، وارتباطاتها ، وإيحاءاتها الخيالية والانفعاليَّة ، ودلالاتها التقليديَّة والحضاريَّة . ويوظف هذا الوسيط في كل نوع من أنواع الأدب أدوات و وسائل وأساليب شكليَّة كالإيقاع ، وبالذات الوزن والقافية في الشِّعر . ويرجع الفضل إلى الشَّكليين في التَّحليلات النقديَّة للشَّكل والإيقاع في الدِّراما والرِّواية ، بعد أن كانت الدِّراسات السابقة في هذا المجال تنصب على الشِّعر فقط .

وإذا ما قمنا بمقارنة توظيف عناصر الشَّكل والإيقاع في الأدب ، بتوظيفها في الموسيقى والتَّصوير الخالص ، سنجد أن الأدب يعاني إشكاليَّة خاصة به . فقد قال الناقدان هانزليك وروجر فراي إن الموسيقى والتَّصوير الخالص فنان منطويان على ذاتهما ؛ لأنهما لا يشيران ، من وراء ذاتهما ، إلى الحياة . فالأدب - فيما عدا الشعر المنعدم المعنى - لا يمكنه تجنب مثل هذه الإشارة .

ومن هنا أيضًا كان قول كلايف بل بأن الأدب ليس فنًا خالصًا ؛ إذ لا يمكن تناول قصيدة أو رواية على أنها مجرد زخرف شكلي ، فلا يمكن تجاهل المضمون الذي يفترض فيه فنيًا ودراميًا أنه لا ينفصل أبدًا عن الشكل ، ولم تقف نظرية « النَّقد الجديد » عاجزة أمام هذه الإشكاليَّة بل حسمها نقاد كبار من أمثال جون كرو رانسم ، وألن تيت ، وويمزات ، عندما أكدوا أن الشّعر ينطوي على معرفة ، وأنه بالتالي بناء معرفي كما أنه بناء جمالي . والمعنى في الأدب هو معنى خاص بالعمل الفني المُحدَّد ، ولا يمكن نقله إلى وسيط آخر أو التعبير عنه على أية صورة أخرى . فهناك أدوات و وسائل وأساليب خاصَّة بالعمل ، هي التي تعبر عن المعنى ، وتخصصه ، وتميزه ؛ وتتمثل في تفاعل الصور والأفكار والتَّأكيدات والتوتُّرات والإيقاعات والألوان داخل بنية العمل الفني . ولذلك فإنه من العبث تلخيص هذا المعنى في نثر مباشر . وكان ت . إس . إليوت قد قال في كتابه « مقالات قديمة وحديثة » ١٩٣٦ ، إنه ليس في إمكان المعايير الأدبيَّة وحدها أن تحدد عظمة الأدب وقيمته ، وإن كان من الواجب أن نتذكر أن المعايير الأدبية هي التي تحدِّد في النهاية إن كان ذلك أدبًا أم لا . وبذلك استطاع إليوت أن يبتكر منهجًا نقديًا يبلور العلاقة بين الأدب والحياة . فهو يؤكد تفرد الوسيط المستخدم في الفن وأهميته ، بنفس منهج النظرية الشَّكلية ، لكنه في الوقت نفسه يعترف أيضًا بارتباط الأدب بالحياة ، وبالتالي بأهمية بعده الأخلاقي ، وحقيقته الاجتماعيَّة ، واتساقه الفلسفي .. إلخ . وهو التوجه الذي يسري في كتاباته كثير من « النقاد الجدد » .

ولا شك أن المثل الذي يقول إن كل شيء يزيد على حدِّ ينقلب إلى ضده ، ينطبق على كل النَّظريات الأدبيَّة . فمثلاً اتسمت نظرية « النقد الجديد » بأن مزاياها تتحوَّل إلى عيوب ، عندما اعتورها التطرُّف . فقد أعادت الاهتمام

النَّقدي إلى العمل ذاته ، بعد أن كان بعض النقاد الأسبق عهداً قد نسوه تقريبًا . كما أنها صححت مبالغات النظريات السِّياقية والانطباعية والقصديَّة وتجنَّبت عيوبها ، ومع ذلك فإن بعض « النُّقاد الجدد » كان رفضهم للسابقين عليهم من القوة بحيث وقعوا في الأخطاء المقابلة بالضَّبط . فقد استبعدوا المعرفة السِّياقية تمامًا ، كما لو كانت مجرد علم أو تاريخ لا صلة له بالعمل الفني . وهذا توجه لا يقل خطأ عن الاعتقاد بأن الفنَّ ليس إلا علم نفس أو علم اجتماع أو تاريخًا ، لأنه يؤدي إلى إفقار النَّقد بلا داع . فمن حق الناقد أن يوظف كل ما يمكن أن يساعده على تنوير العمل من داخله . ولما كان تاريخ حياة الفنان ، ومشكلات مجتمعه ، وأساطير حضارته ، تسري في ثنايا عمله ، سواء على مستوى الوعي أو اللاوعي ، فإن النقد التحليلي لا يكاد يستطيع القيام بمهمته دون معرفة بهذه العناصر .

وإذا كان « النُّقاد الجدد » يشبهون النقاد الشَّكليين في اهتمامهم بالعناصر والعوامل المكوِّنة لشكل العمل ، فإن الرُّواد والناضجين منهم يدركون جيداً أن الشكل يكون على ما هو عليه بسبب تفاعله مع كل شيء آخر في العمل الذي يكتسب وحدة عن طريق استغلال المعاني والدلالات التاريخيَّة والاجتماعيَّة للفظ أو مفهوم واحد ، ورصد رمز حضاري يؤثر في الصورة المجازية . ولذلك فإن التحليل الشَّكلي لا يمكن أن يكون شكليًا فحسب ، بل يجب أن يبحث في الدلالات التاريخية والاجتماعيَّة للألفاظ والرموز ، أي يمكن أن يكون سياقيًا إلى حد ما ، فهذا لن يضر استيعاب العمل بأية حال من الأحوال . وكان السبب في الهجمات التي تعرضت لها نظريَّة « النقد الجديد » أن بعض المنتمين إليها ، ورفضوا الاستفادة بعلم النفس ، وعلم الاجتماع ، والتاريخ . . إلخ ، بحجة أن سيطرة الجفاف العلمي على الحضارة المعاصرة ، جعلتهم ينفرون من كل علم . وهو موقف حُسب ضدهم ، لأن العقل

المنطقي الواعي هو أساس العلم والفن في آن واحد . ولذلك فإن رائدين كبيرين لنظرية « النَّقد الجديد » : بروكس ووارين ، قد اعترفا في الطبعة الثانية من كتابهما الشهير والواسع الانتشار والتأثير : « فهم الشّعر » ، بأن مسائل التاريخ والسِّير الذاتية لم تعالج في الطَّبعة الأولى بما فيه الكفاية ، تعهّدا بتصحيح هذا الخطأ .

ويظل الإنجاز الحقيقي لنظرية « النَّقد الجديد » متمثلاً في الاهتداء إلى زوايا ومستويات جديدة لاستيعاب المعنى في العمل ، وتتبع الإيحاءات المتعدِّدة الألوان للَّفظ الواحد . أو كما يقول بلاكمير في كتابه « التمكُّن النقدي » ، إنه من الضروري أن يركز الناقد انتباهه على العمل الذي تمارسه الألفاظ وحركات الألفاظ وغير ذلك من الأساليب التكنيكيَّة للأدب ، لكنه من حيث الألفاظ لا بد أن يكون الناقد شارحًا للمعاني ، والأهم من ذلك أن يتتبع الفروق الدقيقة في المعنى ، والإيحاءات والدلالات الجديدة التي اكتسبتها الألفاظ ، وليس من الضروري أن يكون التحليل لفظيًا فحسب ؛ إذ قد يؤدي إلى مناقشة الرُّموز والخلفيات الحضاريَّة وغيرها من العلاقات والتداعيات السِّياقيَّة للألفاظ . أما حركات الألفاظ فتتمثل في الوزن والإيقاع والمجاز واللَّهجة التعبيرية والاستعارة والمفارقة . . إلخ . أما العمل الذي تمارسه حركات الألفاظ ومعانيها ، بعضها على بعض ، فيتجاوز حدود المعاني كما يدركها البشر في حياتهم اليوميَّة ؛ إذ إن العمل الفني ينتج معاني جديدة لا يحتوي عليها القاموس ، معاني تكمن في العلاقات المتبادلة بين الألفاظ ، وليست في الألفاظ نفسها . وهذه المعاني الغنية والدلالات الخفية سواء على مستوى الفكر أوالفن ، المضمون أو الشكل ، هي المجال الموضوعي للتحليل النقدي .

وكان تعبير « النقد الجديد » في فرنسا في النصف الثاني من القرن العشرين

على طرفي نقيض مع نظرية « النقد الجديد » في أمريكا وإنجلترا ، فهو لا يشير إلى اتِّجاه عام أو منهج في البحث والتحليل ، يعطي الأولوية للعمل الأدبي بصفته الهدف الاستراتيجي الوحيد أو الأساسي للدراسة النقديَّة . فهذا « النقد الجديد » الفرنسي يستمدُّ أدواته من مناهج وتقنيات متنوعة . والصِّفة الغالبة على « النُّقاد الجدد » الفرنسيين هي اهتماماتهم العلمية ؛ لأنهم يهدفون إلى تأسيس النقد كعلم إنساني يوظف إنجازات علم اللُّغة وعلم الاجتماع وعلم النفس ، كما أنهم يعتبرون النَّقد شكلاً من الأشكال الجوهريَّة لبحث واسع وشامل عن الإنسان . ولهذا السَّبب تدخلت الفلسفة والأيديولوجيا والميتافيزيقا والأنثربولوجيا والتاريخ في الدراسات النقدية ، كما أن كثيرًا من الفلاسفة المعاصرين ساهموا بقسط وافر في النَّقد والأدب ، سواء على مستوى التَّنظير أو التطبيق .

وعلى الرَّغم من أن هؤلاء « النقاد الجدد » في فرنسا ، قد استعانوا بنظريات وتقنيات تفسيريَّة مُتعدِّدة لدراسة العمل الأدبي ، وضع العمل الأدبي على خريطة المجتمع المعاصر ، ووصفه أو تحليله أو تفسيره في ضوء هذا الوضع ، فإن هذه العمليات النَّقديَّة وغيرها لا تتناقض بل يمكن أن يقوي بعضها البعض . وكان أكبر إنجاز لتيار « النقد الجديد » في فرنسا أنَّه حرص على إزالة الحواجز المفتعلة بين النَّظريات الأدبيَّة في سبيل التكامل والتعاون المثمر فيما بينها ، والذي لا يمكن أن يتحقق إلا إذا تخلَّت كل نظرية من هذه النَّظريات عن الإيمان بكمالها الوظيفي الخاص والذي يوحي إلى أنصارها دائمًا بأنهم أتوا بما لم تأت به الأوائل ، وإلا إذا اعتبرت نفسها مرحلة انتقال إلى آفاق نقديَّة أكثر رحابة ، وإلى إدراك للكل من خلال مجموع أوجهه وجوانبه غير الكاملة . وحتى هذا الحكم النهائي يجب أن يبقى قابلاً للرجوع عنه ، ويجب أن يظل باب البحث والمراجعة مفتوحًا ، لأن الأعمال الأدبيَّة

الرفيعة والخالدة تشكل تحديًا مستمراً للعملية النقدية التي لا تستطيع أن تفض مغاليقها أو تكشف أسرارها أو تقتلها بحثًا بحيث لا يبقى هناك ما يمكن أن يقال في شأنها . وإذا افترضنا جدلاً إمكان حدوث هذا الحسم النقدي النهائي ، فلن يدل هذا إلا على أن وظيفة الأدب والنقد قد انتهت . ذلك أن الطبيعة ذات الأبعاد المتعددة والأعماق المتجددة لكل نص أدبي ناضج ، تؤكد أن العلامات التي تؤسس النص قابلة لأكثر من نموذج واحد من التحليل النقدي ، أو كما يقول رولان بارت في كتابه « النقد والحقيقة » ، إنه مهما بلغ النَّقد من تحليل وتفسير كل العناصر الممكنة والبنيات المكونة للعمل الأدبي ، فسيظل هذا العمل محتفظًا بسر حياته ، ولا يبوح به لأحد ، مما يحفز الناقد إلى مزيد من التفسيرات والتَّحليلات ، وقد يكفيه في النهاية شرف المحاولة . أما العمل الأدبي السطحي والتقريري والمباشر فيبوح بسره من أول لمسة نقديَّة ، هذا إذا كان ينطوي على أي سر .

ولا شك أن « النقاد الجدد » في فرنسا من أمثال جورج بوليه ، وجان بيير ريشار ، وفرانسيس جانسون ، وبيرنار بنغو ، وان بوبون ، وسيرج دبروفسكي ، وجان بول ڤيبير ، بل ورولان بارت نفسه ، قد أحدثوا ما يشبه الطفرة النقدية عندما أضافوا أدوات ومناهج جديدة إلى تلك التي اعتاد النقاد الكلاسيكيون استخدامها ، بحيث أصبح من المعتاد توظيف النُّقاد لمناهج التحليل النفسي ، والتحليل الاجتماعي ، والأنثربولوجيا ، والميتافيزيقا ، والماركسيَّة ، والأيديولوجية ، وغير ذلك من العناصر التي حرم استخدامها الشكليون والكلاسيكيون ، وأنصار النقد الجديد في أمريكا وإنجلترا . لكن يبدو أن انتصارات واكتشافات « النقاد الجدد » في فرنسا ، قد شغلتهم عن الاستفادة من تجاربهم لإعادة فحص مناهجهم ، ومراجعة الأهداف التي بلغتها حتى لا تدخل في طرق مسدودة . فمن المفروض عليهم أن يحاولوا

التأكيد على النُّصوص الأدبيَّة أكثر من تأكيدهم على الأنظمة الأيديولوجية والمناهج الفكريَّة التي ينتمون إليها . وليس هناك أدنى تناقض بين العناصر الوظيفية في النظرية الكلاسيكية وبين ما هو جوهري في النظريات السيكلوجية ، والسُّوسيولوجيَّة ، والظاهرية ، والوجودية ، والبنيوية ، والتفكيكيَّة ، كي تتفاعل في منظومة نقدية مرنة ومتَّسعة الأفق ، ليس من أجل التَّوصُّل إلى حقيقة نقدية مطلقة ؛ لأن مثل هذه الحقيقة لا وجود لها ، بل لإقامة الدَّليل العملي على أن هناك طرقًا مختلفة ، وزوايا مُتعددة ، ومداخل لا حصر لها لتأمل الأدب وتذوقه ودراسته والاستمتاع به .

النيوكلاسيكيَّة

Neoclassicism

آثرنا أن نستخدم هذا المصطلح « النيوكلاسيكية » في صيغته الأجنبيَّة ، حتى نفرق بينه وبين مصطلح « الكلاسيكية الجديدة » التي كانت إحدى صفات مدرسة « النقد الجديد » والتي ازدهرت منذ أوائل القرن العشرين ، وسادت معظمه بعد أن تخلصت من القوالب الجامدة التي وقعت فيها النَّظرية النيوكلاسيكية على مدى ثلاثة قرون من السادس عشر إلى الثامن عشر ، والتي أصبحت عَلَمًا على التمسُّك بالتقاليد والشكليات إلى حدٍّ بعيد . وكان اسمها يدل على المدى الذي بلغته في محاكاة تقاليد العصر اليوناني الروماني القديم الذي اتَّخذت منه مثلاً أعلى أو أنموذجًا لكل فن ، سواء في الأدب أو في الفنون البصرية . وقد وضع مفكرو ونقاد هذه النظرية ، خاصَّة الفرنسي بوالو (١٦٣٦ - ١٧١١) قواعد مفصلة للتقييم الجاهز المسبق للأعمال الفنية . وكان يظن أن هذه القواعد لا بد أن تطبق بحذافيرها بأسلوب شامل على كل أنواع الممارسة التقليديَّة ، إذ إنها ترتكز على سلطة الفيلسوف أرسطو والشاعر هوارس . ومن هذا المنطلق لم تكن النيوكلاسيكية تشجع التجديد والتجريب أو المساس بأية تقاليد سابقة وراسخة سواء في الإبداع الفني أو التقويم النقدي .

ولقد كان نقاد النيوكلاسيكية يصنِّفون الأعمال الأدبية والتصوير إلى أنماط أو أنواع ، ففي الشِّعر مثلاً تم تصنيف القصائد إلى أنماط حسب موضوعاتها المحددة وأشكالها المسبقة ، مثل وصف الطبيعة ، والرِّثاء ، والغزل ،

والزُّهد . . . إلخ ، أي ما يشبه الأغراض التقليدية للشِّعر العربي ، أو حسب أشكالها مثل السونيت والوزن الإيامبي . . إلخ . وكان كل مضمون أو شكل يخضع لقواعد ثابتة تقيس جودة الأعمال التي تنتمي إليها . وكانت أولى القواعد هي ضرورة احترام الفوارق والحدود بين الأنماط الفنية ، وعدم تخطيها أو تجاوزها بأية حال من الأحوال ، لأن هذا من شأنه مسخ الشخصية المميزة للعمل الفني . فلا بد أن يكون العمل خالصًا نقيًا بلا أية رواسب أو شوائب من أنماط أو أنواع لا تنتمي إلى نوعه ، مما يجعله يتّسم بوحدة الروح والأسلوب . ذلك أن القواعد النقديَّة المسبقة قواعد مقدسة ومقننة لكل نوع على حدة ، ولا تسمح بأي نوع من الخلط . وعلى سبيل المثال ، فقد ذكر جورج سينزبري في كتابه « تاريخ النقد والذَّوق الأدبي في أوربا » عام ١٩٠٢ ، أن أحد نقاد النيوكلاسيكيَّة ، اشترط أن تسود روح العقيدة المسيحية في الشِّعر البطولي أو الملحمي ، وأكد أنه ينبغي على البطل أن يكون شخصية نقية أخلاقيَّة ، وأن تتميز الأحداث بالنُّبل والوقار . ذلك أن نظرية محاكاة المثل الأعلى ، عنصر أساسي من عناصر النَّظرية النيوكلاسيكية ، وهي محاكاة للشَّكل والجوهر في آن واحد . ففي مجال الملحمة أو الرِّواية على سبيل المثال ، وضعت القواعد التي تنصُّ على أن جميع الشَّخصيات الرِّوائية ينبغي أن تكون من نمط محدَّد المعالم ، ويتحتَّم عليها أن تسلك بطريقة مطابقة تمامًا لهذا النَّمط ، وأن تنأى عن أي سلوك مألوف ، أو تعبر عن نزوات شخصية أو انحرافات بعيدة عن النموذج الكلاسيكي للشخصية النمطية .

ولعل أشهر القواعد النقديَّة والأدبية النيوكلاسيكية هي الوحدات الدِّرامية الثَّلاث . وقد عبر كاستلفترو (١٥٧٠) عن هذه القواعد ، متخذاً من أرسطو سلطة أو نهجًا يسير على هديه . ورأى أن من الضَّروري وجود وحدة للزمان والمكان في الدِّراما ، أي أنَّه لا ينبغي على المنظَّر في الدِّراما ألا يتغيَّر أو ينتقل

من مكان لآخر ، كما أن الزمن الذي تدور فيه الأحداث ينبغي أن يكون متّصلاً . فمثلاً تحظر هذه القواعد وقوع الفصل الثاني بعد خمس سنوات ، أو في مكان مختلف تمامًا عن مكان الفصل الأول . واحترام وحدتي الزّمان والمكان ، يؤدي بالضّرورة ، في رأي كاستلفترو ، إلى وحدة الحدث التي تحتم بالضرورة أن تكون الأحداث متّصلة ومترابطة . هذه الوحدات : وحدة الزمان ، والمكان ، والحدث ، ظلت تسود قدرًا كبيرًا من الدّراما الأوربية طوال ما يزيد على قرنين من الزمان .

ومن الجدير بالملاحظة أن هذه الوحدات الثلاثة التي يفترض أنها مستمدّة من أرسطو ، لا توجد على هذه الصُّورة عند أرسطو الذي لا يسهب أو يؤكد إلا واحدة منها ، هي وحدة الحدث التي يعدُّها كاستلفترو نفسه ثانوية . فقد أكد أرسطو أنه من الضروري وجود ارتباط وثيق بين أحداث المسرحيَّة ، يؤدي آخر الأمر إلى الذِّروة . لكنه لم يذكر وحدة الزمان إلا في فقرة واحدة ، أي بإيجاز شديد ؛ إذ يقول : « إن التراجيديا تحاول أن تقتصر ، بقدر الإمكان ، على دورة واحدة للشمس . » أما وحدة المكان فلم يرد لها أي ذكر عند أرسطو .

ولم تنل نظرية أدبيَّة سمعة سيئة على يد ناقد معيَّن ، مثلما نالت النظرية النيوكلاسيكيَّة على يد توماس رايمر الذي عاش في أواخر القرن السابع عشر . فقد كان تجسيدًا حيًا لكل السَّلبيات ونقاط الضعف التي اعتورت هذه النَّظرية ، لدرجة أنَّه وصف بأنه « أسوأ ناقد عرفته البشرية » كما ورد في كتاب سينزبري « تاريخ النقد والذَّوق الأدبي في أوربا » . فقد فرض كتاب « فن الشعر » لأرسطو ، كدستور مقدس على جميع النُّقاد ، وأي أديب أو ناقد كانت تسوِّل له نفسه خرق بنود هذا الدستور ، يطرد فورًا من حظيرة الأدب ، حتى لو كان شكسبير نفسه . فقد هاجم أعظم الشُّعراء الإنجليز واتَّهمهم بالسَّطحية

والجهل والتَّفاهة ، نتيجة لإهمالهم أو تجاهلهم أو جهلهم بالقواعد والقوانين لأساسية التي وضعها أرسطو ، والتي طبَّقها رايمر بتعميم متعسف بناء على فكرة « الشُّمول » التي اعتنقتها النظريَّة النيوكلاسيكية . فمثلاً شن رايمر هجومًا كاسحًا وعنيفًا أشدَّ العنف على مسرحيَّة « عطيل » لشكسبير على أساس أنها لم تلتزم بشمولية النَّمط الإنساني ، وحطمته في شخصيَّة إياجو الذي جعله شكسبير سافلاً وكذابًا وواشيًا ، في حين أن هذا السلوك المشين يتناقض تمامًا مع النمط الشامل ، وهو نمط الجندي الباسل في هذه الحالة ؛ إذ إن إياجو جندي ، والجنود دائمًا « قلوبهم مفتوحة ، صرحاء ، بسطاء في معاملاتهم » على حد قول رايمر ! وبنفس المقياس الغريب ، فقد كان من المستحيل أن تحب ديزديمونة رجلاً أسود ، كما كان من المستحيل أن يكون عطيل قائدًا في البندقية ، وهكذا ! ولم يكتف شكسبير بهذه الأخطاء الفادحة التي ارتكبها في حقِّ أرسطو ، بل خرق أيضًا قاعدة « نقاء النمط » ، إذ يتَّهمه رايمر بأنه يقحم « ترويحًا هزليًا » وسط التَّراجيديا الجليلة ، كما أنه لا يُكنُّ أي احترام للوحدات الدِّرامية الثلاث ، فالأحداث تنتقل من زمن لآخر ، والشخصيات تنتقل من مكان لآخر . لهذه الأسباب كلها ، أصدر رايمر حكمه على شكسبير ككاتب تراجيدي بأنه « لا يستحقُّ أن يكون مثل هذا الكاتب ، لأن ذهنه معوج ومنحرف ، ومسرحياته ليست سوى هذيان وشطحات دون أي رابط بينها » والملاحظة الطَّريفة الجديرة بالتَّسجيل أن رايمر نشر نقده العجيب هذا في كتاب اسمه « نظرة ضيِّقة إلى التَّراجيديا » ، وهو اسم على مسمى بالفعل ، لكن وجود وصمة نقدية - مثل توماس رايمر - التصقت بالنظرية النيوكلاسيكية ، لا يعني أنَّها أقامت شهرتها عليه ، واحتلَّت به مكانتها على خريطة النَّقد الأدبي . بل هناك ثلاثة أعمدة نقدية وشعرية شامخة ، نهضت عليها هذه النظرية : جون درايدن ، وألكسندر

بوب ، وصامويل جونسون . صحيح أنَّهم منحوا أرسطو ما يستحقُّه من احترام وتقدير لريادته المبكِّرة في مجال النقد الأدبي ، لكنَّهم لم يجعلوا من هذه الريادة قيدًا على تقييمهم للطَّبيعة المتميزة لكل عمل فني على حدة . فعندما انتهى درايدن من قراءة كتاب رايمر ، كتب هذه الملحوظة على غلافه :

« لا يكفي أن أرسطو قال ذلك ، لأنه استمدَّ نماذج التراجيديا عنده من سوفوكليس ويوروبيدس ، ولو كان قد شاهد مسرحياتنا التراجيديَّة الحالية ، لكان من الجائز أن يغير رأيه . »

أي أن درايدن بفكره الثاقب احتجَّ على هذا الخضوع الذليل للسُّلطة النقدية حتى لو كانت من أرسطو . ولهذا الاحتجاج أهمية عظمى في عصر كان حريصًا على تبرير معايير القيم عنده في ظل السير على نهج العصر القديم . ولكن الأهم من ذلك أن درايدن يرى أن الأرسطية ليست لها إلا فضل الرِّيادة ، ولا يمكن تطبيقها بطريقة صحيحة ومنصفة على التراجيديات المعاصرة . ولذلك يقول درايدن ما معناه إن الناقد ينبغي أن يعترف بالطَّبيعة المتميِّزة للعمل الفني ، قبل أن يطبق قواعد أرسطو عليه ، إذ إن معايير التقييم يجب أن تكون ملائمة للعمل . ولا شكَّ أن هذه موضوعية نقدية رائدة من درايدن ، وإن كان هو نفسه قد جنى على مسرحياته عندما جعل منها مُجرَّد تطبيقات درامية لقواعد أرسطو ، برغم عبقريته الشِّعريَّة التي كان من الممكن أن تجعل منه شكسبير عصره لو وظَّف كل طاقاتها التعبيرية والجمالية في الإبداع الدرامي والمسرحي .

واستطاع ألكسندر بوب ، خليفة درايدن العظيم ، أن يضيف إلى ريادته النقدية آفاقًا جديدة في دراسته التي كتبها بالشِّعر بعنوان « مقالة في النقد » عام ١٧١١ ، و وسَّع بالتالي من آفاق النظرية النيوكلاسيكية ، وعمق تيارها الرَّئيسي . فهو ينظر إلى « الطبيعة » على أنَّها « مصدر الفن ، ومعياره ،

وغايته » . وهو إذا كان يؤمن « بتلك القواعد التي اكتشفت منذ القدم ، ولم تستحدث » على حدٍّ قوله ، فإنه يؤكد أن من الضَّروري عدم الانقياد لهذه القواعد بطريقة متحجِّرة عمياء ، بل من الممكن خرقها ، إذا دعت الحال . أي أن بوب يضع الاجتهاد النقدي في خدمة الإبداع الأدبي ، لأنه في النهاية مجرد اجتهاد وليس قاعدة مقدَّسة لا تمس . فمن الممكن كسر هذه القواعد ، إذا ترتب على ذلك وصول العمل الأدبي « إلى شغاف القلب ، وبلوغه غايته كاملة » . ولقد كان رايمر يحكم على العمل دون بحث تأثيره في القارئ لأنه يتصوَّر أن للعمل وجودًا مستقلا عن المتلقي ، ولا يدرك أن العمل إذا لم يتواجد داخل المتلقي فليس له وجود على الإطلاق . أما بالنسبة إلى بوب ، فإن الغاية الجمالية للعمل هي التي تهمنا ، أي أثره فينا . فالعمل يكون قد حقَّق هدفه عندما « تبعث طاقة الانفعال وتدفقه الحرارة في الذهن . »

أما رايمر فلم يكن يحكم ، في تطبيقه لقواعد « النمط » و « الوحدة » ، إلخ ، إلا على أجزاء منفصلة من العمل . وهو يبحث في هذه الأجزاء مثل القالب أو الحبكة أو تصوير الشَّخصيات أو الأسلوب الشِّعري . . . إلخ ، كل جزء على حدة في ذاته ، ومنفصل عن الآخر . فلم يكن رايمر يدرك أن من المحال الحكم على جودة الأجزاء أو رداءتها بطريقة واعية . إلا إذا فهمنا كيف تؤدي وظيفتها داخل كيان العمل ككل . وهكذا يقول بوب إن من واجبنا أن نبحث في « القوة المشتركة والنَّتيجة الكاملة للكل » . وهذا الرَّأي النَّقدي الواعي بأصول الصَّنعة الدراميَّة ، يقابله افتقار رايمر إلى الحس الجمالي ، فهو لا يحاول تذوُّق المسرحيَّة على ما هي عليه ، ولا يبذل جهدًا في إدراك العلاقات العضوية بين عناصرها وأجزائها ، والاستجابة لها بوصفها عملاً فنيًا له كيانه المتميز والمستقل . فهو يجهل أو يتجاهل قيمها الجمالية الجوهرية ، ويحاول أن يحشرها قسرًا في القالب المحدد مسبقًا طبقًا للقواعد الجاهزة

للتّطبيق بصرف النظر عن نوعيتها ، ويرفضها إذا لم تخضع لمقاييس هذا القالب واستعصت عليه .

أما بوب فيؤكّد ضرورة قراءتنا للشعر بتعاطف وحساسية ، وبنفس الروح التي كتب بها مؤلفه . ولا معنى ولا جدوى من مضاهاة الفن بالحياة ؛ لأنه يعتمد على تقاليد وقوانين خاصّة به ونابعة منه ، ومختلفة في جوهرها وهدفها عن قوانين الحياة . ذلك أن أهداف الفن جماليّة في حين أن أهداف الحياة عملية . ولذلك يذكرنا بوب بما نسيه أو لم يعرفه رايمر ، وهو أن تتمّ قراءة العمل وتقييمه من منطلق جمالي ؛ إذ لا يمكن تجاهل أهمية التأثير الجمالي أو الغاية الحقيقيّة من العمل الفني . ولذلك أيضًا يركز بوب اهتمامه على العمل ككل ، لأن الإدراك الجمالي يستوعب العمل ويتذوقه من حيث هو وحدة ، ويأبى أن يقسّمه إلى أجزاء منفصلة لا تنطوي على جمال خاص بها ، لأن الجمال ينبع من الكلّ . ولا شك أن بوب كان رائدًا أيضًا حين حث النقاد على أن يراعوا دائمًا مقصد الفنان .

وفي مرحلة متأخرة من القرن الثامن عشر ، شن صامويل جونسون حملة تفصيلية عنيفة على النقد المقيد بقواعد جاهزة ومسبقة . وعلى الرغم من أنه هو نفسه – مثل بوب – كان منتميًا إلى تراث الحركة النيوكلاسيكية ، مؤمنًا بنظريتها ، فقد كان من الموضوعية بحيث لم يتقاعس عن فضح الثغرات والسّلبيات والعيوب التي اعتورت هذه النظريّة ، وذلك بأسلوب علمي ومنهجي استطاع أن يسدد به ضربة قاسمة إلى أسسها . ويبدو أنه كان أهم من أمسك بمعول هدمها ، وأدى ثقل وزنه في الحياة الأدبيّة إلى اضمحلال النيوكلاسيكية مع نهاية القرن الثامن عشر . وقد مكنته نظرته الموضوعية من تجنب الانحياز الأعمى للنّظرية الأدبيّة التي ارتبط بها ، والتّمييز بدقة ووضوح « بين ما استقرّ لأنه صحيح ، وما هو صحيح لمجرّد أنه استقر » ، على حدّ قوله .

فليس هناك أي مبرر لفرض قواعد مسبقة على الفنان وعلى عمله . لكن الناس عادة ما يركنون ويستريحون لما هو مستقرٌّ بالفعل دون مناقشة بحكم العادة التي تضفي سلطة على هذه القواعد لا تملكها بالفعل ، وشرعيَّة بلا حدود ، إلى أن يظهر رائد كبير مثل جونسون ليكشف جانبها المظلم أمام الناس . وفي هذا يقول :

« يتَّضح بعد اختبار القواعد الموروثة ، أنها أوامر اعتباطية لأشخاص جعلوا من أنفسهم مشرعيين ، ولم يمنحهم هذه السلطة أحد . وهي سلطة حظرت كل التَّجارب الجديدة للقريحة الفنية ، بقانون ساعد الخمول والجُبن على قبوله بسهولة . »

وبهذه الرُّؤية الثاقبة استطاع جونسون أن يحدث ثورة من داخل النَّظرية النيوكلاسيكية ذاتها . فلم يقتصر على تحدي القواعد ، بل إنه أدانها ، على أساس أنَّها تخنق كل اتِّجاه إلى التجديد في الفن ، وبذلك تفقده وظيفته الحيوية في المجتمع ، والتي تتمثل دائمًا في استشراف الآفاق الجديدة سواء في مجالات الفكر أو الفن . ولعل ريادة جونسون في هذا المجال تكون بمثابة درس مفيد ومثمر لبعض نقادنا العرب الذين يعتنقون مبادئ أو نظريات نقديَّة لم يبتكروها ، ويتحمسون لها أكثر من أصحابها في أوربا وأمريكا . بل إن أصحابها يمكن أن يعترفوا بمنتهى الصَّراحة والصدق بأن نظريتهم قد استنفدت أغراضها ، وآن الأوان لتطويرها أو تغييرها حتى لا تتحوَّل إلى قيد يعوق المسيرة الأدبية والفنية ، إذ إن هذه النظريات هي مجرد اجتهادات قابلة لأن تترك مكانها لاجتهادات مستحدثة وهكذا بلا أي حرج أو عقد أو حساسيات . لكن العقل العربي « السكوني » في أحايين كثيرة يستريح لما تعلمه واعتاده ، ولذلك يواصل بعض النُّقاد العرب حماسهم المتأجج الذي لا يفتر لنظرية مستوردة من الخارج ، في حين أن أصحابها الأصليين يكونون قد صرفوا

النظر عنها ، بل ويتربصون بأي ناقد يحاول تنفيذها بحثًا عن الفكر النقدي الأصيل . وهذا يدل على أننا لم نملك بعد العقل النقدي الخاص بنا .

ولقد رأينا كيف لجأ توماس رايمر إلى القواعد الجاهزة والمسبقة في نقده لمسرحيات شكسبير التراجيديَّة ، أما جونسون فلم يتوان عن أن يوجه إليه لومًا عنيفًا برغم انتمائه إلى نفس المدرسة النيوكلاسيكية . وهو يسير على نهج بوب عندما يركز على التأثير الجمالي للعمل وهدفه الذي كان المحرِّك لإبداعه ، فيرى جونسون أن شكسبير « لا يفشل أبدًا في تحقيق هدفه أو بلوغ مقصده ، فهو قادر على أن يجعلنا نضحك أو نبكي أو نجلس صامتين في توقع هادئ حسبما يشاء » . كذلك يؤكد جونسون ، مثل بوب ، أن على الناقد أن يدرس ويبحث فيما يحاول الفنان أن يحققه : « فعندما يتم استيعاب مقصد شكسبير وإدراك خطته ، فإن معظم انتقادات رايمر وڤولتير ، تختفي على الفور » . وبالتالي تتضح سخافة فرض القواعد التي لا صلة لها بالعمل الفني . ويتخذ جونسون من شكسبير أخطر محك لإظهار مدى هذه السَّخافة حتى لا تبدو كأنها أمر طبيعي ، فيقول : « إن شكسبير لم يعبأ بوحدتي الزمان والمكان ، لأنَّهما وحدتان تنتميان إلى أحداث المسرحيَّة الخيالية ، ومن يملك القدرة على تخيل هذه الأحداث ، فإن الخيال لا حدود له سوى حدود النص المسرحي . ومن يستطيع أن يمدَّ ثلاث ساعات إلى اثنتي عشرة أو أربع وعشرين ساعة ، يستطيع بنفس السُّهولة أن يتخيل عددًا أكبر . »

ويعلق جيروم ستولنتز على هذه الرِّيادة النَّقدية لجونسون فيقول في كتابه « جماليات النَّقد الفني وفلسفته » إننا لو شئنا أن نستخدم وحدتي الزَّمان والمكان في التقييم النَّقدي ، فعلينا أن ندرك طبيعة الإدراك الجمالي . فالمتفرِّج يدرك أن المسرحيَّة إيهام ، وهو يعلم أنه مطالب بأن يتخيَّل نفسه في مصر مثلاً ، وبالتالي يمكن أن يتخيل أي مكان آخر دون أن يبرح مكانه في المسرح . وعلى

ذلك فإن تغيير المكان الدِّرامي ليس عيبًا ، لأنه لا يقلل من الاهتمام الجمالي ، وكذلك الحال بالنِّسبة إلى الزمن ، لأن الزَّمن الوحيد المحدَّد في العرض المسرحي هو زمن متابعة المتفرج له . كذلك فإن وحدة الحدث التي ركز عليها أرسطو بالذات ، موجودة بالفعل في مسرحيات شكسبير حيث الحدث الواحد يرتبط بالآخر ، والنَّتيجة تعقب السبب في سلاسة واضحة . كما أنه لا مجال للوم شكسبير على مزجه بين التِّراجيديا والكوميديا ، فامتزاج الفرحة والأسى ، أمر طبيعي في الحياة البشرية ، وهو بدوره يزيد من الفعالية الدِّرامية للمسرحية .

لكن الثورة ضد سطوة القواعد والمعايير ، لا تعني الاستغناء عنها تمامًا . فلا بد من وجود معايير لما هو جيد وما هو رديء كمعالم للطَّريق التي يشقها النَّقد الفني ، فهي في النهاية أدوات في خدمة الناقد ، يستخدمها إذا ثبتت فائدتها في التحليل والدراسة والتقييم ، ويصرف النظر عنها إذا انحرفت به بعيدًا عن مضمون العمل وشكله . أي أن العبرة بتوظيف هذه القواعد والمعايير ، مهما كانت قديمة . حتى الوحدات الدِّرامية الثَّلاثة تؤكِّد أهمية التَّركيز والتكثيف الدرامي ، إذ إن تركيز المتفرج يمكن أن يتشتت مع الانتقالات الكثيرة في الزمان والمكان ، وضعف التَّرابط بين الأحداث . وشتان بين أديب أو ناقد يسخر هذه القواعد والمعايير في عمله ، وآخر يطبقها بطريقة آليَّة عمياء من شأنها إدخاله في متاهات بعيدة عن العمل الفني . فقبل أن يتمكن الناقد من الحكم على العمل ، فلا بد أن يمتلك الإحساس بما يحاول العمل أن يحققه كتجربة نفسية وجمالية داخل المتلقي ، وأن يستطيع أن يربط بين الغاية والوسيلة بحكم أنهما وجهان للعمل الواحد . وما لم يفهم الناقد غاية العمل ويحترمها ، فإنه يسيء تفسير وتقييم الوسائل التي أدَّت إليها .

من ناحية أخرى فإنه ينبغي على الناقد أن يظلَّ متيقظًا لضرورة التجديد في

الفن ، وأن يكون على استعداد للتخلي عن المعايير التقليدية عندما تعجز عن مساعدته في الحكم على أعمال جديدة مختلفة . فلا بد أن يحترم الناقد التفرُّد الجمالي لكل عمل في حد ذاته وكثير من تجاربنا الجماليّة عبارة عن توتُّر أو شدٍّ وجذب بين التُّراث والتَّجديد . ويجب على الناقد أن يتخلى عن المعايير القديمة إذا دعا الأمر ، فهو دائمًا في خدمة العمل الفني وليس في خدمة المعيار النقدي . أو كما يقول أ . أ . ريتشاردز في كتابه « النقد العملي » :

« إن كلَّ شعر جيِّد يثير في النَّفس الاضطراب في أحوال كثيرة ، خلال لحظة واحدة على الأقل ، عندما نراه لأول مرة على ما هو عليه ، لكن لا بد من التخلي عن عادة معيَّنة أثيرة لدينا إذا ما شئنا أن نتابعه . »

الواقعية

Realism

بدأت نظرية الواقعيَّة أساسًا في الفلسفة قبل دخولها مجال الأدب والفن ، فقد كان المقصود بها هو دراسة أي موضوع كشيء قائم بذاته بصرف النَّظر عن مظهره أو علاقته بالتَّجربة الإنسانيَّة الشاملة . بمعنى آخر فإن أي شيء في العالم هو « واقع » في ذاته ، وليس لمجرد أن الإنسان يشعر بوجوده ، فالوجود في الفلسفة الواقعيَّة القديمة شيء مطلق ، وعلى الفيلسوف أن يدرس هذا الوجود بصرف النظر عن فكرته أو اتِّجاهه الشَّخصي بالنِّسبة للموضوع ، بل إن مكونات الكون موجودة بطريقة ما قبل أن تلبس الأشكال الماديَّة ، وتتَّخذ الصورة التي يستطيع الإنسان أن يراها بها .

وكان أول ذكر لهذه النَّظريَّة الفلسفية في كتاب « جمهورية أفلاطون » ، الباب العاشر . وقد اعتبرها أفلاطون فلسفة مناقضة للفلسفة الاسمية التي كانت سائدة في عصره ، والتي تقول إن الأشياء توجد بمجرد إطلاق الأسماء عليها ، ذلك أن الشيء بدون اسم ليس له وجود . أما الفلسفة الواقعية فتؤكد أن الشيء موجود وواقع بالفعل ، لكن تعرُّف الإنسان عليه لا يأتي إلا بعد تسميته . وهذا يرجع إلى قصور في إدراك الإنسان للواقع ، وليس لأن الواقع غير موجود أصلاً .

ولم تهدأ المعركة بين النظريَّة الواقعيَّة والنظرية الاسمية بعد أفلاطون ، بل ظلَّت مشتعلة حتى العصور الوسطى ، وأصبحت من أهم موضوعات

الفلسفة التي تطرح للبحث والجدل من حين لآخر . وكان الفلاسفة آنسليم وآبيلار ووليم الأوكامي من رواد هذا الجدل المتشعب الذي تطوَّر مع الأيام إلى دراسات للعلاقة بين اللّغة والتفكير ، وهي العلاقة التي أصبحت من أهم مجالات البحث والدِّراسة والتَّحليل في علم اللُّغويات ، سواء فيما يتصل بفقه اللغة أو الصوتيات ، أو قواعد النحو والصرف والبلاغة ، أو صياغة الأسلوب ، أو الجوانب السيكولوجيَّة والسوسيولوجيَّة للنَّشاط اللغوي . . . إلخ . وكان من الكتب الأم أو الدِّراسات الرائدة في هذا المجال ، كتاب و. م. إيربان « اللّغة والواقع » عام ١٩٣٩ ، وكتاب براند بلارنشار « طبيعة التفكير الإنساني » عام ١٩٤٠ .

وانتقل الصِّراع في الفلسفة بين النَّظرية الواقعيَّة والنَّظرية الاسمية إلى الصِّراع بين الواقعيَّة والمثاليَّة اللَّتين أصبحتا على طرفي نقيض . تقول النظريَّة الواقعية بأن للواقع وجودًا منفصلاً عن تفكير الإنسان ، وليس التفكير سوى اكتشاف ما هو واقع بالفعل ، في حين تنادي النظرية المثاليَّة بأن الحقيقة الكاملة لا توجد إلا في فكر الإنسان الذي يضفي على الموجودات معناها ، وبالتالي يمنحها صفة الوجود . ولا يوجد هذا الواقع إلا بالقدر الذي يستوعبه عقل الإنسان .

وهذه المعركة المتجدِّدة بين النَّظرية الواقعيَّة والنظرية المثالية ، بين نظرية الوجود ونظرية المعرفة ، كانت في جوهرها امتدادًا للمعركة التي كانت سائدة في زمن أفلاطون بين الواقعية والاسمية . ولكن الذي يهمنا في هذا المجال أن ارتباط النظرية المثالية بالنظرية الرومانسية في الأدب ، هو الذي جعل من الواقعية نظرية أدبية لها خصائصها وملامحها المتميزة ، فكثيرًا ما يستقي الأدب مضمونه من الفلسفة ، ذلك أن التناقض الذي وقع في الفلسفة بين النظرية الواقعية والنظرية المثالية هو الوجه الفلسفي للتناقض الذي حدث في

الأدب بين النظريَّة الرومانسيَّة والنظرية الواقعيَّة . بل إن التناقض الذي حدث بين الكلاسيكية والرومانسية في أواخر القرن الثامن عشر هو نفسه الذي وقع بين الرومانسية والواقعية . ولكن هذا لا يعني أن الواقعيَّة مرادف للكلاسيكيَّة ، ذلك أن الواقعية لم تبدأ بمحاكاة النَّماذج الأدبيَّة القديمة ، بل بدأت بمحاكاة الواقع وتقديم صورة أدبيَّة أو فنيَّة له . فالأديب الواقعي التقليدي لا بدَّ أن يستقي مضمونه من الواقع المعاش بصرف النَّظر عن أحاسيسه الشخصية تجاه هذا المضمون ، حتى يستطيع تقديمه إلى القارئ في موضوعيَّة وحيادية بقدر الإمكان . إن قلم الأديب الواقعي لا يختلف عن عدسة المصور الذي تتركز براعته في اختيار المنظر كي يؤدي دوره كأداة توصيل بين المنظر والمُشاهد أو بين المضمون والقارئ . هنا يشترك الفليسوف الواقعي مع الأديب الواقعي في إيمانهما بضرورة الالتزام بنظرة موضوعيَّة خالصة تجاه الواقع .

كان هذا هو المعيار النقدي الذي اتَّبعه النُّقاد في أواخر القرن الثامن عشر وبامتداد القرن التاسع عشر في تقييمهم لأعمال الأدباء الواقعيين . وإذا حاول الأديب أن يدرس في عمله أيَّة اتِّجاهات أو أهواء خاصة ، فإن نُقاد الواقعيَّة يحكمون عليه بالفشل . ولعل هذا المنهج الصارم الجامد كان من أسباب اشتعال الثورة الرومانسيَّة التي سعت للتخلص من هذا الجمود سواء في الإبداع أو النَّقد . فلم يكن للأديب الواقعي أن يطلق العنان لخياله حتى لا يتخطى تصوير ما يرى من مواقف ومناظر وشخصيات حوله . وعليه أيضًا أن يعالج الأحداث الجارية والتقاليد والعادات المعاصرة التي تؤثر في سلوك الناس وتفكيرهم ، وأن يرصد التفاصيل الدقيقة للشخصيات والأماكن مهما كانت تافهة أو ذات ارتباط واه بالخط الأساسي للعمل الأدبي ، وأن يقدم نسخة دقيقة وتفصيلية للهجات المحلية ولغة السوقة ، وأن يستخدم مصطلحات التقنية ومفردات الحرفة التي يتداولها الناس في الإدارات

الحكومية والتجمعات الصناعية والمحافل العلمية ، لأن هذه المصطلحات هي جماع تجربة المختصين في الواقع ، وأن يدخل في عمله نصوص المستندات الرسمية والخطابات الشخصية والمذكّرات اليوميّة التي قرأها الناس خارج عمله الأدبي ، لأن هذا العنصر التّسجيلي يوحي للقراء بالارتباط الوثيق بين عمله وواقعهم المعاش . فالأديب الواقعي لا يلجأ إلى الخيال إلا للضرورة الفنّية القصوى كي تبدو معطيات الواقع وعناصره متّسقة من خلال سلسلة متصلة من الأسباب والنتائج ، وليست مجرد مواقف أو فقرات متناثرة ، نتيجة للتسجيل الحرفي والمباشر للواقع فقط .

وكثيرًا ما يحدث خلط بين النظرية الواقعية والنظرية الطبيعية لعدم وضوح الحدود أو الفواصل فيما بينهما ، وهو خلط لا يزال مستمرًّا منذ أواخر القرن التاسع عشر في دوائر غير المختصين ، وكان نتيجة الاشتراك الطبيعيّة مع الواقعية في الارتباط الحميم بالواقع واستقاء مادتهما منه . لكن أسلوب المعالجة كان مختلفًا إلى حدٍّ كبير ؛ لأن الواقعيّة التقليدية كانت تهتمُّ بالمنظر أكثر من اهتمامها بالمنظور . وبالوصف والتصوير الدقيق أكثر من الالتزام برأي مُعيَّن أو وجهة نظر متبلورة ، في حين كانت الطبيعية تسعى لتجسيد القوانين العلميّة الخفية التي تشكّل الواقع الظاهري حتى يدركه القراء في ضوء جديد يخترق أعماق الواقع ولا يقتصر على كشف مظاهره الخارجيّة . ذلك أن إصرار الأديب الواقعي التقليدي على وصف الواقع من الظاهر وصفًا يفخر بدقته التفصيلية ، قد أفقده القدرة على استيعاب أبعاد الواقع من خلال نظرة متكاملة وشاملة . وكثيرًا ما يكون الواقع الفعلي في الحياة أكثر بهاء وجاذبية من الواقع الذي يرصده الأديب ويصفه في روايته مثلاً ، في حين يفضل الناس الأصل على الصورة .

وهذا ما حاولت النظرية الطّبيعية أن تتجنبه ، فلا يعقل أن يتناول الأديب

مضمونًا ما بالوصف والصياغة والتَّشكيل ، وهو لم يحدد رأيًا ومنظورًا متبلورًا تجاهه ، بحيث يمكنه هذا الرأي أو المنظور من رصد العلاقة الجدلية بين الواقع والإنسان . فكل عناصر الطبيعة بل ومظاهرها ليست بهذا الثَّبات أو الجمود أو الإستاتيكية التي تفترضها النظرية الواقعية ، بل هي حركة دائبة وتطوُّر مستمر ، وعلى الأدب أن يجسِّد هذه الحركة الحية لا أن يجمدها كما يفعل المصور الفوتوغرافي الذي يستطيع تصوير الواقع ببراعة أكثر دقة من الروائي الواقعي التقليدي . ومع ذلك فلا توجد حدود فاصلة بين كل من النظريتين الطَّبيعيَّة والواقعيَّة ، خاصة بعد أن تطورت الواقعيَّة على أيدي كبار الروائيين من أمثال ستندال وبلزاك وتولستوي وفلوبير ، الذين أثبتوا بأعمالهم أن الموضوعية الفنية في الأدب ، لا تكمن في مجرد تصوير الواقع تصويرًا مجردًا من أيَّة فلسفة شخصيَّة للأديب ، بل توجد في الموضوعية العلميَّة ذات النَّظرة الثاقبة التي تستمدُّ المضمون من الواقع لكنها تمنحه شكله الفني والعضوي المتميِّز والمستقل ، فيصبح هو نفسه واقعًا مستقلا في حدٌ ذاته وليس مجرد صورة منسوخة عن أصل . هنا يكمن الفاصل بين الواقع الفني والأدبي وبين الواقع الاجتماعي المعاش ، وعلى الأديب الواقعي الناضج أن يخلق عمله من داخله معتمدًا في ذلك على القوانين العلميَّة والإنسانية التي ينهض عليها وتمنحه شخصيته المتميزة ، وإلا يعتمد على أيَّة مصادر خارجة عن شكله الفني بعد اكتمال تأليفه تمامًا . وقد أطلق على هذا الاتجاه نظرية الواقعية الجديدة التي رفضت تقاليد الواقعية التقليديَّة القديمة ، لأنها اهتمَّت بموضوعيَّة الشَّكل الفني وليس بموضوعية التَّصوير والمحاكاة المجردة ، وبلورت لحظات الحياة في حركتها وتطوُّرها وانطلاقها من مرحلة إلى أخرى ، ولم تكتف برصدها في تناثرها وجمودها وثباتها .

وانقسمت الواقعيَّة الجديدة إلى واقعيَّة نقديَّة وأخرى اشتراكية . ويرى إيرنست فيشر في كتابه « ضرورة الفن » أن الواقعيَّة النقدية كانت في الأصل نتيجة للاحتجاج الرومانسي على المجتمع الصِّناعي الذي يطغى على حقوق الفرد ، مما يدلُّ على الصِّلة الوثيقة بين النَّظريات الأدبيَّة المختلفة مهما بدت متنافرة ومتناقضة ، بدليل أن الرومانسية كانت بمثابة مرحلة سابقة على الواقعية النقديَّة . ذلك أن جوهر الأدب لا يتغير في ثوابته ؛ لأنه بلورة لجوهر الإنسان نفسه ، لكن الذي يتغيَّر هو أسلوب التَّناول والمعالجة عندما يصير أكثر موضوعية وشموليَّة وأقل ذاتية ومحدودية . وإذا كانت الواقعية تخالف الرومانسية في أنها تستمدُّ مادَّتها من قلب الواقع الاجتماعي وليس من قلب الإنسان الفرد ، إلا أن الواقعية هي في النِّهاية فن ، والفن بطبيعته اختيار ، ومُجرَّد اختيار الأديب الواقعي لمضمون مُعيَّن ، يعني إبراز وجهة نظر الإنسان الفرد في هذا المضمون الاجتماعي الذي لا بدَّ أن يمر بنفس الأديب الفرد قبل أن يتشكل ويخرج إلى الوجود ، بحيث يتشكل طبقًا لمنظور الأديب ووجدانه وثقافته وكل ما يؤثر في معالجته للموضوع . ولذلك حرص النقاد في النصف الثاني من القرن التاسع عشر على تحديد معنى الواقعيَّة وتعريفها بأنها الاتِّجاه الذي يتحدَّد باختيار الأديب لمضامينه ، ثم بوجهة النَّظر التي يتناول بها هذه المضامين ، مما أدى إلى انقسام النظرية الواقعيَّة إلى واقعيَّة نقدية وأخرى اشتراكية .

أما الواقعية النَّقدية فقد سارت موازية للنظريَّة الرومانسيَّة بطول القرن التاسع عشر تقريبًا . وهذا يدل على أن التوازي - وليس التتابع فقط - يمكن أن يشكل علاقة ما بين النَّظريات التي قد تبدو متناقضة . وهذه ظاهرة طبيعيَّة طالما أن الحياة بكل تناقضاتها هي المادة الأوليَّة التي يصوغ منها الأدباء أعمالهم . ففي الوقت الذي كان الرومانسيون الفرنسيون مثلاً يكتبون أعمالهم الزاخرة

بالتلقائية والانطلاق الخيالي الذي يصور الذات الإنسانيَّة المتقلِّبة ، والعواطف النفسية الجامحة على نحو ما نرى في أعمال هوغو وموسيه ولامارتين ، نجد الواقعيين من أمثال بلزاك وستندال وفلوبير وموباسان يحاولون اختراق الواقع الظاهري للأشياء ، حتى يبلوروا العلاقة الجدلية بين الظاهر والباطن ، بين المظهر والجوهر ، بين السَّطح والقاع ، من خلال القوانين التي تحكم هذه العلاقة . خاصَّة أن الشَّر بصفته من أخطر الدَّوافع المحركة للإنسان فكرًا وسلوكًا ، يتوارى دائمًا في قاع النَّفس البشريَّة ، ويغطي حقيقة أهدافه بالشعارات الأخلاقيَّة والمثاليَّة البراقة . والواقعية النقدية بطبيعتها تميل إلى التشاؤم لأن الشر عنصر أساسي في النَّفس البشريَّة ولايمكن أن تتصورها بدونه . وهي ترى أن مهمتها الأساسيَّة تتركز في الكشف عن حقيقة الطبيعة البشرية ، أما تغييرها أو تحطيمها أو إصلاحها فليس من اختصاصها ؛ لأن الأديب ليس مصلحًا اجتماعيًا يبحث عن إجابات أو حلول لمشاكل المجتمع ، لكنه يكتفي بإلقاء الأسئلة التي تخترق الواقع وتعريه ، مهما كانت الحقيقة قاسية ومؤلمة ومُرَّة . وهو لا يستمد مضامينه من حياة طبقة اجتماعية معينة إذا كان يملك النظرة الواعية الشاملة إلى المنظومة الاجتماعيَّة ، مثلما فعل بلزاك الذي تناول كل الطَّبقات والفئات والبيئات الاجتماعية والثَّقافية .

أما الواقعيَّة الاشتراكيَّة فقد وقعت في أخطاء أدخلتها في طرق مسدودة قضت على تطلُّعاتها بعد أن عجزت عن الخروج منها . وإذا كانت قد استمرَّت زهاء نصف قرن ، فذلك لأن النظام السوڤييتي منذ بدايات العشرينيات في القرن العشرين ، قد فرضها على كُتابه وأدبائه وفنانيه كنظرية غير قابلة للمناقشة عند تطبيقهم لها على أعمالهم دون استثناء . وكان مكسيم جوركي أول من صاغ نظرية الواقعية الاشتراكيَّة كمقابل مضاد للواقعية النقدية ، وأصدر ما يشبه بالمانيفستو النقدي أوالفكري الذي تحمس

له لينين ومن بعده ستالين ، وفيه وضع الشُّروط التي يجب أن يلتزم بها الأدباء والفنانون السوفييت ، منها على سبيل المثال ، دعم وترسيخ المبادئ الاشتراكية وفي مقدمتها ديكتاتورية البروليتاريا ، وإشاعة التفاؤل والبشر بين الطبقات العاملة والكادحة حتى تقتنع بأنه ليس هناك طريق مشرق إلى المستقبل المزدهر سوى النهج الاشتراكي ، وإعلاء شأن الماديات الملموسة والتعامل معها بأسلوب علمي يصرف النظر تمامًا عن متاهات الميتافيزيقا والغيبيات ، واعتبار الفرد مجرد ترس في الآلة الاجتماعيَّة الكبيرة وعليه أن يلتزم بهذا الدور وألا يخرج عنه ، وتجنُّب الأساليب والتَّعبيرات الغامضة والملتوية التي تلجأ إلى الإشارة والتلميح ولا توظف المباشرة والتصريح ، فالمسيرة الاشتراكيَّة لا تحتمل أية تعمية أو غموض ، بل ولا عيب في أن يتحوَّل الأدب إلى دعاية مباشرة للنِّظام السوفييتي ، وأن يتحوَّل التزام الأديب بمبادئ يعتنقها إلى إلزام يفرضه عليه النظام الذي يقود كل قطاعات الشَّعب وفئاته وطاقاته . وفي أعقاب الحرب العالمية الثانية عندما ضُمَّت دول أوربا الشرقيَّة إلى المعسكر السوفييتي لتبدأ الحرب الباردة في مواجهة المعسكر الغربي ، طبقت الأحزاب الشيوعيَّة نظرية الواقعيَّة الاشتراكية على أدبائها وفنانيها في الدول التي دارت في الفلك السوفييتي وعرفت باسم دول حلف وارسو . ونظرًا لأن هذه النِّظرية كانت مفروضة من النِّظام السياسي دون أن تملك قوة دفع ذاتيَّة نابعة من داخلها ، فإنها سرعان ما تعثرت ، خاصَّة بعد نفي الأدباء والفنانين الذين لا يطبقونها إلى سيبيريا ، أو هربهم إلى أوربا الغربيَّة أو أمريكا . ومع أواخر الستينيات دخلت الواقعيَّة الاشتراكيَّة مُتحف التاريخ الأدبي ، أي قبل سقوط الاتحاد السوفييتي نفسه وانفراط عقد دول حلف وارسو بحوالي عشرين عامًا . وهذا أمر طبيعي ومتوقَّع لأن أيَّة نظريَّة أدبيَّة أو فنيَّة أو فكريَّة تكبت تطلُّعات الإنسان إلى تحقيق ذاته في مستقبل يحفظ عليه كيانه وكرامته ،

لا بد أن تحمل في داخلها عوامل فنائها ، ولا بد أن تقضي على نفسها بنفسها إذا لم تجد من يقضي عليها . ولا تقاس التقدميّة أو الرجعيّة بمدى التزام الأديب بمبادئ الحزب أو السُّلطة ، وإنما تقاس بمدى وعي الأديب بإنسان عصره كقيمة في حدّ ذاته ، وككيان يجب الحفاظ على كرامته ، وكطاقة تجب تنميتها وفتح الآفاق الممكنة أمامها . ومن هنا كانت الثّغرات التي هوجمت منها النظرية الواقعية ، لدرجة أن البعض اتّهمها بأنها وسيلة لتزييف الواقع وصرف النّظر عن حقائقه .

ففي عام ١٨٨٨ أصدر الناقد والرّوائي الإنجليزي روبرت لويس ستيفنسون كتابه « ذكريات شاردة » الذي شن فيه هجومًا طاغيًا على الواقعيّة ، وأعلن أن الرومانسية هي الأدب الواقعي الحقيقي الذي لا يحاول الهروب من الذات ، بل يُصر على مواجهتها وتحليلها حتى يتعرّف عليها الإنسان ويتمكّن من التحكُّم فيها وتوجيهها . يقول ستيفنسون في فصل تحت عنوان « حملة الفوانيس » ، إن الواقعيّة التقليديّة في حقيقتها ، هروب من مواجهة الواقع عن طريق تقديم صور تُغني عن الأصل . فليست هناك حقيقة خارجة عن ذات الإنسان الذي لا يعيش في الواقع بقدر ما يعيش الواقع فيه . ذلك أن عقله ووجدانه يخلقان له الحقيقة كما يريانها ، وبالتالي فليست هناك حقيقة مطلقة ، وإنما تختلف هذه الحقيقة من ذات إلى أخرى . ويضيف ستيفنسون قوله في دراسة قصيرة بعنوان « ملاحظات على هامش الواقعية » بأن الواقعية لا يمكن أن تصل إلى هذه الحقيقة الموضوعية لأنها غير موجودة أصلاً ، وإنما الواقعيّة مجرد أسلوب مختلف يتناول نفس المضامين التي يعالجها الأدب الرومانسي أو أي اتجاه أدبي آخر ، لأن كلّ ما يقع في الفن له واقعه الفني بصرف النظر عن واقعه الحياتي .

وكان الروائي التشيكي فرانز كافكا قد هاجم كلا من الواقعية النّقدية

والواقعيَّة الاشتراكيَّة بقوله إنه من غير الممكن أن يحكم على حالة من الحالات أو مضمون من المضامين ، سوى شخص مُشترك فيها بتفكيره وكيانه ووجدانه . لكن المعادلة المستحيلة تبدو في أنه ما دام مشتركًا فيها ، فلا يمكن أن يصدر عليها حكمًا موضوعيًا لأنه طرف فيها ، ولذلك لا توجد في هذا العالم إمكانية لإصدار حكم موضوعي على الأشياء . فمهما تبلغ الرغبة في الالتزام بموقف موضوعي ، وفي تصوير المجتمع بكل تناقضاته وتعقيداته ، وفي عرض الواقع كما هو بالفعل ، فإن ذلك لا يتحقق إلا بطريقة نسبية تمامًا .

هنا تكمن خطورة عمليَّة الاختيار التي يقوم بها الأديب أو الفنان لمضامينه والزَّوايا التي يعالجها منها ، ففي وسعه أن يختار زاوية لا يرى منها سوى تفاصيل تافهة عابرة غير ذات دلالة إنسانيَّة عميقة تؤثر في القارئ ، وتسلحه بوعي حضاري يفتح له آفاق المستقبل . وفي وسع الأديب أوالفنان أيضًا أن يختار منظورًا ، يستشرف من خلاله قطاعًا كبيرًا وحيويًا من الواقع في أثناء تحوله وتطوره وتوليده لواقع جديد . ويضرب الناقد إيرنست فيشر المثل بالروائي الفرنسي الواقعي ستندال الذي كان في حكمه على الواقع الاجتماعي لعصره في الفترة التالية للثورة ، أصدق بكثير من حكم الرومانسيين سواء المتحمِّسين للثَّورة أو المتطلعين إلى الماضي الذي لن يعود ، وذلك ليس لأن موهبة ستندال كانت أعظم ، ولكن لأن وجهة نظره التي اختارها مكَّنته من أن ينفذ ببصره إلى أبعد وأعمق من خلال رؤية واضحة و واعية . ومع ذلك فقد كان ستندال غير قادر على تصوير كل حركة الواقع تصويرًا موضوعيًا ، إذ لجأ مرارًا وبوعي تام إلى ذاته ومنهجه ووعيه كي يرشده إلى الأسلوب الأمثل الذي يُحقِّق أعماله الأدبيَّة على المستوى الذي ينشده .

ومهما هوجمت النظريَّة الواقعيَّة ، فهي اتِّجاه راسخ في الأدب خاصَّة

والفن عامة ، لكنه رسوخ نسبي إلى حدٍّ كبير ، شأنه في ذلك شأن كل الاتِّجاهات والنظريات الأدبية والفنية التي هي في حقيقتها مجرد تقسيمات نظرية وتصنيفات نقدية يقوم النُّقاد بتقنينها من أجل أغراض الدراسة والتَّحليل والتوضيح ، أما الإبداع الأدبي بطبيعته الخلاقة المستكشفة للآفاق الجديدة دائمًا ، فلا يمكن أن يخضع لهذه التصنيفات التي قد تتعسَّف في بعض الأحيان مثلما فعلت الواقعية الاشتراكيَّة . ومن الطَّبيعي بل ومن المطلوب أن ينطوي عمل أدبي واحد على اتجاهات أدبيَّة قد تبدو متنافرة فيما بينها مثل الكلاسيكيَّة والرومانسية والواقعية والسيريالية . . . إلخ ، ومع ذلك يظل عملاً عظيمًا لأن هذا التنوع يدلُّ على ثرائه الفني وخصوبته الخلاقة ، ذلك أن شكله الفني عبارة عن بوتقة تنصهر فيها كل هذه الاتِّجاهات والعناصر بحيث تتحوَّل إلى كيان عضوي حي ، يمتلك القدرة على الوجود المستمر والمتجدِّد على خريطة الأدب الإنساني ، كما يمتلك الشَّخصية المستقلَّة التي تميزه وسط الأعمال الأدبيَّة الأخرى .

الوجوديَّة

Existentialism

انصهرت الوجوديَّة كنظرية فلسفيَّة في أثناء سنوات الحرب العالمية الثانيَّة ، لكن بمجرَّد انتهاء الحرب ظهرت أيضًا كنظريَّة أدبية عندما نشر رائدها جان بول سارتر كتابه « ما الأدب ؟» عام ١٩٤٧ ، الذي أثار فيه قضية الأدب الملتزم الذي يفرض على الأديب أن يضع إبداعه في خدمة أهداف وطنه ومجتمعه . لقد جرَّد الكتابة من كلّ غائية أدبيَّة محضة ، وعرَّفها بأنَّها اتخاذ موقف سياسي إزاء العالم ، وبأنها عمل نضالي يساهم به الأديب في صنع التاريخ . لكن هذا التطرُّف العقائدي ما لبث أن دخل بالنَّظريَّة الأدبية في طريق مسدودة ، لدرجة أن سارتر نفسه اعترف بذلك عندما صرَّح في عام ١٩٦٩ أمام حشد من المثقفين في مناقشة علنيَّة : « ماذا بوسع كتاب ما أن يفعله إزاء موت طفل ؟»

لم تجد نظريَّة الأدب الملتزم ترحيبًا كبيرًا في أعقاب الحرب العالمية الثانية . فقد اتَّخذ الأدب الفرنسي اتجاهًا آخر غير الذي سار فيه سارتر ، إذ يبدو أن السأم أصاب الأدباء من الانكباب على قضايا الالتزام والنِّضال والدِّعاية في سنوات الحرب ، فقلَّ اهتمامهم بالأحداث السِّياسيَّة ، والشِّعارات الثَّوريَّة التي أفقدت الأدب قدرًا لا يُستهان به من جمالياته ، وأحدثوا ما يشبه الثَّورة في ميدان الأدب واللُّغة ، لدرجة أن موريس بلانشو في كتابه « الفضاء الأدبي » عام ١٩٥٥ قال : « كل كاتب لا تقوده عمليَّة الكتابة نفسها إلى التَّفكير : أنا الثورة . . لا يكتب في الحقيقة » . لكن هذا لا يغمط الوجوديَّة حقها في أنها كانت اجتهادًا أدبيًا ونقديًا يستند إلى خلفية فلسفية عريضة وتجربة نضاليَّة

عميقة ، أدَّت دورها في إطارها الزمني ، بل وكان لها أتباع حاولوا توسيع رقعتها على الخريطة الأدبيَّة والنقدية من أمثال فرانسيس جانسون ، وبرنار بنجو ، وجان بويون ، وسيرجي دبروفسكي وغيرهم .

بدأ سارتر مهمته كناقد عندما نشر في بعض المجلات قبل الحرب العالميَّة الثانية مقالات عن وليم فوكنر ، وجون دوس باسوس ، وجورج باتاي ، وكارل يونغ ، وألبير كامي ، وفرنسوا مورياك وغيرهم . وهي مقالات اعتبرت مهمة في تاريخ النَّقد الأدبي . وبعد الحرب ترسَّخت مكانته النَّقدية والأدبيَّة ، فكتب بعض المقدِّمات لأعمال الأدباء الشبان ، مثل مقدمته الشَّهيرة لرواية ناتالي ساروت « صورة رجل مجهول » ١٩٤٧ ، وهو العام الذي نشر فيه كتابه التنظيري الشَّهير « ما الأدب ؟» الذي أثار فيه ثلاث قضايا : ما الكتابة ؟ ولماذا نكتب ؟ ولمن نكتب ؟ وليست هذه الأسئلة الثَّلاثة سوى الأضلاع الثلاثة لمثلث الالتزام عند سارتر وغيره من الوجوديين . فالأدب - والنثر على وجه الخصوص - أداة للكفاح والنِّضال بالنِّسبة لإنسان اختار الكتابة . ويشجب سارتر ، الأديب الذي يبدِّد حياته وطاقته في تكريس نفسه لفنه كغاية نهائية له ، في حين أنَّه مُشترك في أحداث عصره بل ومنغمس في واقعه ، سواء شاء أم أبى . فهو مضطرٌّ إلى النِّضال في عالمه ، والخوض بين أمواجه المتلاطمة وإلا وجد نفسه في قاع معتم لا مخرج له منه . كما أنه ملتزم بأن يقدم شهادة على عصره ، وأن يجعل كتابته « تاريخية » بمعنى أن يصرف النَّظر عن البدع الشَّكلية والألاعيب الأسلوبية بحيث تصبح كتابته « مادية مُتَّسمة بتاريخ مُعيَّن » .

إن وظيفة الأديب الوجودي لم تَعُدْ خلق الجمال فحسب ، بل يجب عليه أن يجعل من أدبه خاصيَّة عامَّة من خصائص الشُّعور الإنساني ، أي أن يكون ملتزمًا دائمًا ، وإن تفاوتت درجات التزامه . فالكتابة عند سارتر ، هي أسلوب مُعيَّن في التصرف والسُّلوك الإيجابي ، وهي عمل كاشف وتنويري . وليس للأديب وجود إذا لم يبلغ رسالة واضحة إلى معاصريه ، فالأدب له

وظيفة اجتماعية وسياسيَّة تحتم على الأديب أن يكون دائمًا في قمَّة وعيه الاجتماعي والسياسي ومتابعته التحليليَّة لظروف عصره وأحداثه . فهو - شاء أم أبى - موجود في موقف ما بصفة دائمة ، ومُجبر على اختيار وجهة نظر ، وبمجرد اختياره لها يصبح ملتزمًا بها ، وتصبح كتابته أداة في النِّضال الاجتماعي والسِّياسي . وهو المفهوم الذي جسده سارتر في شخصيات أعماله الأدبية مثل مسرحيتي « الذباب » ، و « الأبواب الموصدة » ، ورواية « سجناء التونا » .

وإذا كان سارتر يهتم بعمليات الإبداع الأدبي ، فإن اهتمامه يتضاعف عندما يتصدى للمهام السياسيَّة والاجتماعية والأخلاقية التي يجب على الأدب أن ينهض بها ، لدرجة أن العمل الأدبي يبدو أحيانًا مجرد وسيلة لغاية أهم منه وهي توصيل رسالة الأديب إلى معاصريه . وعلى هذا النهج يبدو أن سارتر يعطي أهمية لرسالة الأديب الفكريَّة أكثر من إنجازه الإبداعي ، ولا يهتم كثيرًا بالأسلوب بصفته فنًا له أصوله وخصائصه وآفاقه . وهو يقول بوضوح : « في هذا العصر يعامل بشيء من الازدراء ، الكتاب الذي لا يلتزم مؤلِّفه برسالة مُعيَّنة . أما الجمال فإنه يأتي بصورة إضافية ، إذا استطاع ذلك . »

ومن الظَّواهر المألوفة في مجال النَّظريات الأدبية ، تأثر الأدب والنقد تأثرًا بالفلسفة . فمثلاً تأثَّر موريس بلانشو بكتابات هوسيرل وهيدغر في نقده الأدبي ، وجمع غاستون باشلار بين الفلسفة والنقد في آن واحد . لكن هذه العلاقة بين الفلسفة والنقد الأدبي ، لم تظهر بصورة واضحة ومباشرة كما ظهرت في منهج سارتر في النِّقد الأدبي ، الذي يسميه « التحليل النفسي الوجودي » ، والذي كرس له فصلاً في نهاية كتابه الفلسفي « الوجود والعدم » ١٩٤٣ . وبرغم أن سارتر يعترض على التَّحليل النفسي الفرويدي ، وبرغم نفيه لفكرة اللاشعور الذي يعتبره فرضًا أوليًا مطلقًا ، فإنه يعتمد في كتاباته الفلسفية ومؤلفاته النقديَّة على نظريات فرويد . فالناقد الوجودي يجد نفسه

أمام عمل أدبي معين كما يجد المحلِّل النفسي نفسه أمام أعمال حياة نفسيَّة معيَّنة . والأعمال الأدبية والأعمال الواقعيَّة الحياتية ، كلاهما تكوينات وقتية ، بمعنى أنها تعبيرات رمزيَّة عن اندفاعة عامَّة لوجود حي معين . وفهم العمل الأدبي هو التَّواصل مع هذه الاندفاعة كما أن توضيح معناه هو رصد كيفيَّة ظهوره أو بزوغه ، وتحليله ليس سوى إيجاد العلاقات بين المعاني المختلفة ، التاريخية والأسلوبية والجماليَّة ، وربطها بالمشروع الأساسي الذي تعيشه الذات بصورة كاملة ، والذي هو شعوري بصورة تامَّة ، وهو القادر وحده على ضمان الوحدة الوجودية القابلة للفهم .

وتعريف هذا المشروع أو هذه الاندفاعة هو تمامًا بالنِّسبة للناقد بمثابة العثور على لحظة التجلي الأصليَّة السابقة على كل تأمُّل عقلي عند الكاتب أو الأديب . إنه الاستحواذ الأول على العالم وعلى الغير واحتواؤهما بالشُّعور والعلاقات العاطفية والانطلاقات الانفعالية التي يتسم بها هذا الاستحواذ أو الاحتواء . لكن هناك فرقًا جوهريًا بين التحليل النفسي الكلاسيكي وبين التحليل النفسي الوجودي فيما يتَّصل بلحظة التجلي أو التكشف . فهي في المفهوم الوجودي ليست ثابتة ، والزمن الحي فيها ليس زمنًا آليًا متكررًا بل هو زمن مُبدع مُتجدِّد ومتغير ، أو كما قال سارتر في كتابه عن جان جينيه الذي أصدره عام ١٩٥٢ بعنوان « القديس جينيه : ممثلاً وشهيدًا » ، إن جينيه اختار أن يكون قديسًا ومجرمًا ، وهذا قرار مزدوج لا يظل جامدًا بل هو يحيا ويتغير ويُثري بمرور السَّنوات ، ويتطوَّر ويتجدَّد من خلال تفاعله مع التَّجربة والعلاقات الجدلية بين العناصر كلها ، وعلى النقاد أن يتابعوا هذا القرار في تطوره الذي لا يقف عند حد .

وبعد أن ينطلق النَّقد الوجودي من العمل الأدبي كمنظومة من التَّكوينات الأدبيَّة وكبنية للغة معيَّنة ، فإنه ينطلق مما يقوله العمل في الكلمات إلى ما هو جاري التعبير عنه خلف وخلال ما يقوله ، أي إلى كل ما هو مسكوت عنه على المستوى المباشر . ولذلك فالهدف الأساسي للنقد هو العمل لاكتشاف

العلاقات أو الأرض المشتركة بين ما هو ضمني وما هو صريح ، بحيث يستخلص من العمل معناه الكامل ، وأن يعطي اللّغة بعدها الوجودي باعتبارها المصدر الوحيد الذي تنبع منه الدلالات المختلفة . وإذا كان فعل الكتابة منهجًا وأسلوبًا في الوجود ، فإنه يحيل المتلقين بدورهم إلى وجود الكاتب فيها ومن خلالها ، ذلك أن أسلوب الكاتب يشير إلى الاختيار الوجودي الذي يحققه هذا الكاتب بالفعل وليس على الورق .

والعلاقة بين العمل الأدبي ومؤلفه ، علاقة جدليَّة لا بد أن يرصدها الناقد ، ذلك أن النَّقد الأدبي يجب أن ينطلق من مرحلة فهم الأثر وتذوُّقه إلى عالم مؤلِّفه ووجوده فيه ، كي يعود إلى العمل مرة أخرى ، وليس من المؤلِّف إلى العمل كي ينغلق ثانية على المؤلف الذي يعد شخصية اعتبارية إلى حدٍّ كبير ، إذ لا يوجد مؤلِّف بدون أعمال معروفة ، ولكن يمكن أن توجد أعمال أدبية بدون مؤلِّف معروف . أي أن الفهم النقدي يجب أن يكون نقيض الفهم التاريخي ، بمعنى أن الاهتمام النقدي يجب أن ينصب على العمل الأدبي أولاً ، ولا مانع بعد ذلك من الاهتمام بالأديب .

وإذا كان من المحتم على النَّقد الذي تنشده النَّظرية الوجودية أن يوضح العلاقات بين معنى إبداع أدبي معين وبين المشروع الأساسي لحياة معينة ، فإن دوره أن يُسخر فهم الحياة لخدمة فهم العمل الأدبي وليس العكس . فمهما أحاط الناقد بشخصية أديب مُعيَّن ، بل وربما اطلع على أسرارها التي لا يعرفها أحد ، فإنه في النهاية يتناوله بصفته مؤلفًا لعمل معيَّن ، وليس بصفته شخصًا لا يهم أحد . أي أن الأعمال الأدبية هي الكليَّة الوحيدة ذات الدلالة التي يجب على الناقد أن يركز عليها ويستوعب أبعادها ، فهذا هو الهدف الذي يضعه النقد الوجودي ويسعى إلى تحقيقه . وقد طبَّق سارتر منهجه في التحليل النفسي الوجودي على الشاعر بودلير في كتابه « بودلير » ١٩٤٧ ، وعلى الكاتب المسرحي جان جينيه في كتابه « القديس جينيه : ممثلاً وشهيدًا »

١٩٥٢ ، وغوستاف فلوبير في كتابه الضَّخم « معتوه العائلة » ١٩٧١ .

وتبدو العلاقة وثيقة بل وجدلية بين الفلسفة والنَّقد عند سارتر ، عندما نعلم أن كتابه الفلسفي « نقد العقل الديالكتيكي » الذي نشره عام ١٩٦٠ والذي طور فيه فلسفته ، كان منهجًا نقديًا طبقه على دراسته عن فلوبير . ففي هذا الكتاب كان سارتر متأثرًا بالماركسية والعلوم الاجتماعية والاقتصادية ، وكذلك بالفرويدية التي تتّخذ من مرحلة الطفولة في حياة الإنسان فترة أساسية في تكوينه ، وطبق هذا المنهج على فلوبير كإنسان وكروائي . فمن الصعب رصد الحدود بين الفلسفة والنَّقد عند سارتر ، فالفلسفة عنده نقد ، والنَّقد فلسفة . وفي كتابه « الكلمات » بعد ذلك ، طبق على نفسه وفكره وإبداعه منهج التحليل النفسي الوجودي .

وفي دراسته عن « بودلير » يتساءل سارتر عما إذا كان الشاعر قد حصل على الوجود الذي يستحقه ، وكان كتابه كله بمثابة محاولة للإجابة على هذا السُّؤال الذي شكّل محوره وعموده الفقري ، إذ يطبِّق سارتر على بودلير مفهومه في حرية الاختيار ثم التزامه بنتائج هذا الاختيار ، إنه الالتزام المطلق الذي يتخذه الإنسان في موقف مصيري ولا يحيد عنه طوال حياته ، يستخلص سارتر أن بودلير اختار نفسه بحرية كشاعر وكإنسان مضطهد ، وحرية هذا الاختيار تميز بصورة جوهرية موهبة بودلير الأدبية وحياته الواقعية أيضًا . ويرغم أن هذا التَّحليل لبودلير نفّاذ ولماح للغاية من ناحية فهم سارتر لنفسية الشاعر ، فإنه لا يُحلِّل الصِّفات الجماليَّة لأشعار بودلير ، ولا يستشهد بأشعاره بصورة كافية ، وهو يعالج أحد كبار الشُّعراء الفرنسيين كناثر اعتيادي . ولعل هذا راجع إلى الفصل الذي يحرص عليه الوجوديون بين النثر والشِّعر ، والذي يرون أنه ينهض على اختلاف علاقة الكلمة بالنثر عن علاقتها بالشعر . يقول سارتر إن النثر أكثر تحديدًا ووضوحًا من الشعر ، ولذلك فهو أكثر عونًا للأديب الملتزم . ولذلك فقد كتب هو نفسه رواياته ومسرحياته بالنَّثر ،

فالكلمة في النَّثر مُجرَّد أداة لتوصيل المعنى ، أما في الشعر فتتحوَّل إلى غاية في حدِّ ذاتها في كثير من الأحايين . ويقول سارتر في كتابه « ما الأدب ؟» إنه إذا كان الشِّعر يستخدم الكلمات مثل النَّثر فهو لا يستخدمها بنفس المنهج ، وقد يبلغ به الحد إلى عدم استخدامها على الإطلاق ، وفي أحايين أخرى كثيرة يضع نفسه في خدمتها . فالشعراء لا يؤمنون بفاعلية الكلام ، ولا يرغبون في إطلاق مسميات على العالم ومركباته ، ولذلك فالأشياء عندهم تكون وتوجد ولا تُسمى .

وبرغم إدراك سارتر لهذه المفاهيم الجمالية في الشِّعر ، فإنه تعامل مع بودلير ككاتب نثر يريد توصيل رسالة معيَّنة . ولذلك فإن القارئ بعد قراءة كتابه « بودلير » ، لا يستطيع أن يمنع من التساؤل عما إذا كان بودلير على هذه الدَّرجة من الشُّعور بما يفعله ، وعما إذا لم يكن سارتر هو الذي يحسُّ ما يجب أن يشعر به بودلير ، وذلك برغم أن سارتر نفسه اعترف بأنه كلَّما عبر كاتب النثر عن مشاعره ، زادها إيضاحًا ، وذلك على النَّقيض من الشاعر الذي إذا صبَّ مشاعره في القصيدة ، فإنه يفقد الصِّلة بها ويتعذر عليه التعرُّف عليها : فالكلمات تستأثر بها وتتشبع بها وتحولها إلى شيء جديد تمامًا . ومع ذلك تعامل سارتر مع بودلير كناثر وليس كشاعر بحثًا عن التزام بودلير ، بعد أن طبق عليه قسرًا النَّظرية الوجودية في الحريَّة والالتزام ، وهو نفسه الذي قال إنه من الصَّعب أن يكون الشاعر ملتزمًا ؛ لأن الانفصال بينه وبين الكلمة عند التَّعبير حتمية شعرية .

أما جان جينيه فقد طبَّق عليه سارتر نفس النموذج التحليلي الذي يُحدِّده بوضوح تام في كتابه « جان جينيه : ممثلاً وشهيدًا » قائلاً :

« أريد أن أبيِّن حدود تأويل التحليل النفسي والتفسير الماركسي ، وبأن الحرية وحدها قادرة على تحقيق الوجود الكلي للإنسان ، وأن أظهر هذه الحرية في صراعها مع المصير ، مرهقة في بادئ الأمر بل ومسحوقة بحتميات

هذا المصير ، ثم منقلبة عليها لتهضمها شيئًا فشيئًا ، وأن أبرهن على أن العبقرية ليست هبة بل هي المخرج الذي نبتدعه في حالات اليأس ، وأن أعثر على الاختيار الذي يقوم به الكاتب لنفسه ولحياته ولمعنى العالم الذي يشمل كل شيء بما فيه تشكيل رؤاه وصوره وخاصية أذواقه ، وأن أعرض بالتفصيل قصة تحرير مُعين . هذا ما أردت تحقيقه ، والقارئ وحده سيقول عما إذا كنت قد نجحت في ذلك أم لا . »

وقد خرج سارتر من دراسته بأن جان جينيه كان هو الآخر - مثل بودلير - ضحية قوى اعتدائية ذاتيَّة مدمرة ، لكن الذات الخالقة ظلت عنده - كما عند بودلير - حُرَّة وقادرة على تأكيد نفسها ضد الآخرين . فوجئ جان جينيه عندما كان عمره عشر سنوات متلبسًا بالسرقة وذاق الهوان نتيجة لذلك . ومنذ ذلك الحين صار يؤكد ضد الجميع بأنه سيكون السارق ، فهو لم يختر الشَّر لأنه شرير ولكن لأن اختيار الشر فُرض عليه من الخارج ، كما فرض على بودلير من قبل عندما ألقت به أمه في مدرسة داخليَّة وتزوَّجت مَرَّة ثانية من جندي ، ليدرك أنه شخص آخر غير ما كان عليه لكنَّه أكد في الوقت نفسه هذه الغيريَّة وأخذها على عاتقه في حالة من الذُّل والحقد والكبرياء . لكن سارتر يرى أن الشَّر الذي اختاره جينيه كان اجتماعيًا على عكس الشَّر الذي اختاره بودلير والذي كان ميتافيزيقيًا بصورة أساسيَّة . كان جينيه قد ارتكب أعمالاً يعتبرها المجتمع خطرة ويعاقب عليها ، أي أن شره شر إيجابي بصورة جوهريَّة في حين أن شرَّ بودلير سلبي . لعل هذا هو السَّبب الذي جعل سارتر يعجب بجينيه ويدين بودلير وربما يدين عن طريق هذا الأخير الشِّعر ، خاصَّة فكرة الفن من أجل الفن كلها .

أما آخر مؤلَّفات سارتر عن فلوبير بعنوان « معتوه العائلة » ١٩٧١ ، والذي يتجاوز ألفي صفحة ، فيقدِّم فيه النظرية الوجودية التي تمزج التحليل النفسي بالمنهج الماركسي ، كمحاولة للكشف عن كل تفاصيل حياة فلوبير ،

من أجل رصد العلاقة بين الأديب وعمله الفني . وكما يقول سارتر في كتابه « نقد العقل الديالكتيكي » :

« العمل الأدبي ينير الحياة وكأنها واقع يتم تحديده الكامل خارجًا عنه ، في الظروف التي تنتجه وأيضًا في الخلق الفني الذي يحققه وينجزه من خلال التعبير عنه . وهكذا عندما نتعمق في دراسة العمل الأدبي ، فهذه الدِّراسة بطبيعتها تصبح منهج بحث من أجل تنوير مسارات الحياة . »

ويتمثَّل مشروع سارتر النقدي الأدبي في تبني موقف « معرفة الغير » ، وذلك بوضع نفسه مكان فلوبير ، ثم يقوم ببحثه من خلال حركة مستمرَّة من الذِّهاب والإياب بين الأديب وعمله وتاريخ عصره ، وهو ما يسميه سارتر بالمنهج « التقدمي - الارتدادي » . وهكذا يكشف سارتر عن دوافع النِّضال المستمر لفلوبير الشاب الذي حاول الإفلات من الاستلاب الاجتماعي البورجوازي ، فوقع في استبداد الفن ، وهو ما يفسر القواعد الصارمة التي فرضها فلوبير على نفسه في الكتابة . أو كما يقول سارتر : « لم يستطع استبدال الوجود البورجوازي إلا بالوجود من أجل الفن » . ويقول الناقد سيرجي دبروفسكي الذي سار على نهج سارتر : « إذا كان فلوبير هذا بقلم سارتر فإنه في الواقع سارتر بقلم فلوبير . »

وفي الواقع فإن هذا المنهج الوجودي في النَّقد الأدبي كان من الممكن أن يكون هزيلاً ، ومتهافتًا ، ومخيبًا للأمل ، ومثيرًا للضجر لو كان الذي تبناه شخص آخر غير سارتر . فقد استطاع سارتر ببراعته ، ودقَّة أسلوبه ، ورؤيته الثاقبة ، ولمحاته المضيئة المثيرة للدّهشة والتأمُّل أن يجعل كتاباته النقديَّة ممتعة ومثيرة للشَّغف . لكن ظهور نظريات التفكيكية والحداثة وما بعد الحداثة بل والعولمة التي داست في طريقها نظريات الالتزام والانتماء والكفاح لإثبات الوجود القومي ، أدخلت النَّظرية الوجودية مُتحف تاريخ النقد الأدبي ، برغم اجتهادات بعض النُّقاد الذين ساروا على النهج الوجودي .

المصادر والمراجع

Abell, Walter: *Representation and Form*. 1935.

Abrahms, M. M.: *A Glossary of Literary Terms*. 1993.

Adorns, T. W.: *Prisms*. 1967.

Adorns, Theodor W. & Max Horkheimer: *Dialectic of Enlightenment, (trans.) J. Cumming*. 1986.

Aiken, Henry D.: *Art as Expression and Surface*. 1945.

Allen, R. (ed.): *Channels of Discourse*. 1987.

Althusser, Louis: *For Marx*. (trans.) Ben Brewster. 1969.

Althusser, Louis: *Lemin and Philosophy and Other Essays*, (trans.) Ben Brewster. 1971.

Apignanesi, L. (ed.): *Postmodernism*. 1989.

Arac, Jonathan: *Postmedernism and Politics*. 1986.

Aston, E. & N. Savona: *Theatre as Sign System*. 1991.

Austin, John: *How to Do Things With Words*. 1962.

Babitt, Irving: *Rousseau and Romantuism*. 1919.

Bakhtin, M. M.: *The Dialogic Imagination*, (trans.) Caryl Austin. 1981.

Baldwick, Chris: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. 1990.

Banfield, Ann: *Unspeakable Sentences; Narration and Repesentation in the Language of Fiction*. 1982.

Barthes, Roland: *Writing Degree Zero, (trans.) A. Lavers & C. Smith*. 1953.

Barthes, Roland: *The Pleasure Of the Text*, (trans.) R. Miller. 1976.

Barthes, Roland: *The Death of the Author; Image - Music - Text,* (trans.) S. Heath. 1977.

Barthes, Roland: *Camera Lucida, (trans.)* R. Howard. 1981.

Barthes, Roland: *Selected Writings*. 1982.

Barthes, Roland: *On Racine,* (trans.) R. Howard. 1983.

Barthes, Roland: *S/Z,* (trans.) R. Miller, 1990.

Barzun, Jacques: *The Energies of Art*. 1956.

Baudrillard, Jean: *Simulations*. (trans.) P. Foss, P. Patton & P. Benchman. 1987.

Baudrillard, Jean: *the Ecstacy of Communication*. 1987.

Baudrillard, Jean: *On Nihilism*. 1989.

Baudrillard, Jean: *From Marxism to Postmodernism and Beyond.* 1989.

Bell, Clive: *Art*. 1947.

Bell, Daniel: *The Coming of Post-Industrial Society*. 1976.

Belsey, C.: *Critical Practice*. 1980.

Benamou, M. & C. Caramello (eds.): *Perfomenee In Postmodern Culture*. 1977.

Bennet, T.: *Formalism and Marxism*. 1977.

Bennett, S.: *Theatre Audiences*. 1990.

Benvenuto, Bice & Roger Kennedy: *The Works of Jacques Lacan.* 1968.

Berger, John: *Ways of Seeing*. 1972.

Bertens, H. & D. Fokkema (eds.): *Approaching Postmodernism.* 1986.

Birringer, J.:*Theatre Theory, Postmodernism*. 1991.

Blonsky, M. (ed.): *On Sings; A Semiotic Reader*. 1985.

Boon, James: *Fron Symbolism to Structuralism*. 1972.

Booth, Wayne C.: *Rhetoric of Fiction*. 1981.

Bowra, C. M.: *The Heritage of Symbolism*. 1943.

Bradbury, M. & J. Mc Farlane (eds.): *Modernism: 1890-1930*. 1976.

Bradley, A. C.: *Oxford Lectures On Poetry*. 1909.

Breton, André: *What is Surrealism?* 1936.

Buck, Claire (ed.): *The Bloomsbury Guide to Women's Literature*. 1992.

Burger, Peter: *Theory of Avant-garde*. 1984.

Burno, Elizabeth & Tom: *Sociology of Literature and Drama*. 1973.

Burroughs, C. B. & J. D. Ehrenreich: *Reading the Social Body*. 1993.

Butler, Christopher: *After the Wake; an Essay On the Contemporary Avant-garde*. 1980.

Butler, Christopher: *Interpretation; Deconstruction and Ideology*. 1984.

Calinescu, M.: *Five Faces of Modernity: Modernism. Avant-garde, Decadence, Kitoch, Postmodernism*. 1987.

Callinicos, Alex: *Against Postmoderism*. 1989.

Cameron, Deborah: *Feminism and Linguistic Theory*. 1982.

Carroll, D.: *Paraesthetics: Foucaul, Lyotard, Derrida*. 1987.

Caudwell, Christopher: *Studied In a Dying Culture*. 1958.

Chambers, Ross: *Story and Situation; Narrative Seduction and the Power of Fiction*. 1984.

Chomsky, Noam: *Cartesian Linguisties*. 1966.

Chomsky, Noam: *Language and Mind*. 1972.

Cohen, Ralph *(ed.)*: *The Future of Literary Theory*. 1989.

Colapietro, Uincent M.: *Glossary of Semiotics. 1993*.

Connor, S.: *Postmodernist Culture*. 1989.

Coser, Lewis: *The Function of Social Conflict*. 1964.

Cranny-Francis, Anne: *Feminist Fiction: Feminist Uses of Generic Fiction*. 1990.

Cross, W. L.: *The Development of the English Novel*. 1937.

Cuddon, J. A.: *A Dictionary of Literary Terms*. 1992.

Culler, Jonathan: *Structuralist poetics*. 1975.

Culler, Jonathan: *On Deconstruction Theory and Criticism After Structuralism*. 1982.

Culler, Jonathan: *Framing the Sign: Criticism and Its Institution*. 1988.

Derrida, Jacques: *Of Grammatology*, (trans.) G. Spivak. 1976.

Derrida, Jacques: *Writing and Difference, (trans.)* Alan Bass. 1978.

Derrida, Jacques: *Positions*, (trans.) Alan Bass. 1981.

Derrida, Jacques: *Acts of Literature*. 1992.

Dochertty, T.: *After Theory: Post-modernism Post-Marxism*. 1990.

Dolan, J.: *The Feminist Spectator as Critic*. 1988.

Donovan, Josephine (ed.): *Feminist Literary Criticism: Explorations In Theory*. 1989.

Ducasse, Curt J.: *The Philosophy Of Art*. 1929.

Eagleton, Terry: *Exiles and Emigres*. 1970.

Eagleton, Terry: *Criticism and Ideology*. 1976.

Eagleton, Terry : *Capitalism*. Modernism and Postmodernism, 1985.

Eagleton, Terry: *Ideology : An Introduction*. 1991.

Easthope, Antony: *Poetry As Discourse*. 1983.

Eagleton, Terry: *The Role Of The Reader: Explorations In The Semiotics Of Texts*. 1979.

Eagleton, Terry: *The Open Work*. 1989.

Eco, Unberto: *A Theory of Semiotics*. 1976.

Elam, K.: *The Semioties of Theotre and Drama*. 1980.

Eliot, T. S.: *On Poetry and Poets*. 1954.

Eliot, T. S.: *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. 1960.

Ellis, John: *Language;* Thought and Logic. 1993.

Empson, William: *Seven Types of Ambiguity*. 1961.

Enkivst, N. E.: *Linguistic Stylistics*. 1969.

Escarpit, Robert: *Sociology Of Literature*. 1958.

Estes, Clarrissa Pinkola: *Women Who Run With The Wolves*. 1992.

Fairchild. H. N.: *The Romantic Quest*. 1931.

Featherstone, M. (ed.): *Postmodernism*. 1988.

Fetterley, Judith: *The Resisting Reader: a Feminist Approach to American Fiction*. 1978.

Fischer, Ernest: *Art Against Ideology*. 1969.

Foster, Hal: *Postmodernism; a Preface*. 1983.

Foster, Hal (ed.): *Postmodern Culture*. 1985.

Foucault, Michel: *Madness and Civilization*, (trans.) R. Howard, 1965.

Foucault, Michel: *The Order of Discourse*. 1970.

Foucault, Michel: *The Archeology of Knowledge*, (trans.) A. M. Smith. 1972.

Foucault, Michel: *The Order of Things*. 1973.

Fowler, R.: *Literature as Social Discourse. 1977.*

Frankel, Boris: *The Post-Industrial Utopians. 1987.*

French, Marilyn: *The War Against Women*. 1992.

Fried, M.: " *Art and Objecthood* ", in G. Battcock (ed.): *Minimal Art: A Critical Anthology*. 1986.

Frow, John: *Marxism and Literary History*. 1976.

Fry, Roger: *Transformations*. 1956.

Fry, Roger: *Nision and Design*. n. d.

Frye, Northrop: (ed.): *Romanticism Reconsidered*. 1963.

Frye, P. H.: *Romance and Tragedy*. 1961.

Gablik, Suzi: *Has Modernism Jailed?*. 1984.

Gasset, José Ortega: *The Revolt of the Masses*. 1932.

Gennette, Gerard: *Narrative Dis-course*. (trans.) J. E. Lewin, 1980.

Gennette, Gerard: *Figures of Literary Diocourse*. (trans.) A. Sheridan, 1982.

Ghiselin, Brewster: *The Creative Process*. 1952.

Gilbert, Helen & Joonne Tompkins: *Post-colonial Drama: Theory*. Practice, P olitics, 1996.

Goldbery, G. J.: *The Modern Critical Spectrum*. 1962.

Goldman, Lucien: *The Hidden god*. 1956.

Goldman, Lucien: *The Human Scierces and Philosophy*. 1969.

Gotshalk, D. W.: *Art and the Social Order*. 1947.

Gramsci, Antonio: *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramooi*. 1990.

Greenbery,C.: *Art and Culture*. 1965.

Greenblalt, Stephen J.: *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture* 1990.

Gregory, R.: *The Oxford Companion to the Mind*. 1987.

Greimas, A.: *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*. (trans.) paul J. Pesron & Frank H. Collins, 1987.

Habermas, Jurgen: *Theory of Communicative Action*. 1981.

Habermas, Jurgen: *Modernity-An Incomplete Project*. (trans.) S. Ben-habib, 1983.

Habermas, Jurgen: *The Philosophical Discourse of Modernity*.

(trans.) F. Lawrence, 1987.

Hall, John: *The Sociology of Literature*. 1979.

Halliday, M.: *Language as Social Semiotic*. 1978.

Hampton, Christopher: *The Ideology of the Text*. 1990.

Harari, Josue V. (ed.): *Textual Strategies: Perspectives in Paststructuralist criticism*. 1987.

Hargreaves-Mawdsley, W. N.: *Dictionary of European Writers*. 1968.

Harland, Richard: *Superstructuralism: The Philosophy of Structuralism and Poststructuralism*. 1987.

Harvey, David: *The Condition of Postmodernism*. 1989.

Hassan, Ihab: *Postmodernity and Hermeneutics*. 1977.

Hassan, Ihab: *The Dismemberment of Orphcus: Towards a Postmodern Literature*. 1982.

Hassan, Ihab: *The Postmodern Turn: Essey in Postmodern Theory and Culture*. 1987.

Hauser, Arnold: *The Social History of Art*. 1958.

Hebdige, Dick: *Hiding in the Light: On Images and Things*. 1988.

Hirsch, E. D.: *Nalidity in Interpretation*. 1967.

Hirsch, E. D.: *The Aims of Interpretation*. 1976.

Hospers, John: *Meaning and Truth in the Arts*. 1946.

Hough, Graham: *Style and Stylisties*. 1969.

Humm, Maggie: *The Dictionary of Jeminist Theory*. 1989.

Hutcheon, L.: A *Poeties of Postmodernism*. 1988.

Huyosen, Andreas: *After the Great Divide: Modernism*. Mass Culture and Postmodernism, 1988.

Hyde, L.: *The Prospects of Humanism*. 1931.

Jakobson, Roman & Morris Halle: *Jundamentals of Language*.

1971.

Jameson, Fredric: *Marxism and Jorm*. 1971.

Jameson, Fredric: *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Copitalism*. 1983.

Jameson, Fredric: *Postmodernism and Consumer Society*. 1986.

Jay, Martin: *Marxism and Totality*. 1984.

Jencks, C.: *What is Post-modernism?*. 1987.

Johnson, Pauline: *Marxist Aesthetics*. 1984.

Jung, Hwa Yol: *Existential phenomenology and Political Theory*. 1972.

Kauffnan, Linda (ed.): *Gender and Theory: Dialogues on Feminist Criticism*. 1989.

Kirby, M.: *A Formalist Theatre*. 1987.

Klinkowitx, J.: *Rosenberg, Barthes, Hassan: Postmodern Habit Of Thought*. 1988.

Knight, G. Wilson: *The Wheel of Fire*. 1962.

Krauss, R. E.: *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*. 1985.

Kristeva, Julia: *Desire in Language: a Semiotic Approach to Literature and Art*. 1980.

Kristeva, Julia: *Revolution in Poetie Language*. 1984.

Kroker, A. & D. Cook: *The Postmodern Scene*. 1986.

Lacan, Jacques: *The Function of Speech and Language in Psychoanalysis*, (trans.) A. Wilden. 1968.

Lacan, Jacques: *Écrit: A Selection*, (trans.) A. Sheridan. 1977.

Lakoff, R.: *Language and Woman's Place*. 1973.

Lash, S.: *Sociology of Postmodernism*. 1990.

Lavrin, Janko: *An Introduction to the Russian Novel*. 1942.

Lawson, H.: *Reflexivity: The Post-modern Predicament*. 1985.

Leavis. F. R.: *The Great Tradition*. 1948.

Lee, Vernon: *The Beautiful*. 1913.

Leech, Geoffrey: *Priniciples of Pragmatics*. 1983.

Levi-Strauss, C.: *Structural Anthropology*. 1963.

Levi-Strauss, C.: *The Savage Mind*. 1972.

Levin, Harry: *What is Modernism?* 1960.

Lewis, C. I.: *An Analysis of Knowledge and Valuation*. 1946.

Lewis, Day: *The Poctic Image*. 1947.

Lodge, David (ed.): *20th Century Literary Criticism*. 1972.

Lotman, Jury: *"The Future for Structural Poetics", Poetics* (Dec. 1979).

Lucas, F. L.: *The Decline and Fall of the Romantic Ideal*. 1937.

Lukacs, G.: *The Historical Novel*. 1969.

Lyotard, J. F.: *The Postmodern Condition: a Report On Knowledge*, (trans.) G. Bennington & B. Massumi. 1984.

Macdonell, D.: *Theories of Discourse*. 1986.

Machery, Pierre: *A Theory of Literary Production*, (trans.) G. Wall. 1978.

Madan, S.: *An Introductory Guide to Post-structuralism and Post-modernism*. 1988.

MaGann, Jerome: *A Critique of Modern Textual Criticism*. 1983.

Mannheim, Karl: *Ideology and Utopia*. 1936.

Mannheim, Karl: *Men and Society in an Age of Reconstruction*. 1940.

Margolies, D. N.: *The Function of Literature*. 1969.

Marx, K. & F. Engels: *The German Ideology*. 1964.

McDowall. A.: *Realism*. 1948.

McLuhan, Marshal: *Understanding Media*. 1964.

Mcttale, Brian: *Postmodernist Fiction*. 1987.

Millet, Kate: *Sexual Politics*. 1970.

Mirsky, D. S.: *A History of Russian Literature*. 1927.

Moniefiore, Jan: *Feminist and Poetry Pandora*. 1994.

Munro, Thomas: *The Arts and Their Interrelations*. 1951.

Murray, Gilbert: *The Classical Tradition In Poetry*. 1957.

Myers, Jack & Michael Simons: *The Longman Dictionary of Critical Terms*. 1989.

Nead, Lynda: *Myths of Sexuality: Representations of Women In Victorian Britain*. 1988.

Nicholson, L. J.: *Feminist Postmodernism*. 1990.

Norris, Christopher: *The Deconstructive Turn*. 1983.

Ostriker, Alicia: *Writing Like a Woman*. 1991.

Pavis , P.: *Languages of the Stage*. 1982 .

Paz, Octavio: *Children of the Mire: Modern Poetry from Romanticism to the Avant-garde*. 1974.

Peacock, Ronald: *The Poet in the Theatre*. 1960.

Pêcheux, M.: *Language, Semantics and Ideology,* (trans.) H. Nagpal. 1982.

Penty, Arthur J.: *Post-industrialism*. 1972.

Perry, P. B.: *The Moral Economy*. 1969.

Pelterson, Anders: *A Theory of Literary Discourse*. 1990.

Pinker, Steven: *The Language Instinct:How the Mind Creates Language*. 1994.

Portnoy, Julius: *A Psychology of Art Creation*. 1942.

Pratte, Lauise: *Toward a Speech Act Theory in Literary Discourse*. 1977.

Prince, Gerald: *A Dictionary of Narratology*. 1988.

Propp, Vladimir: *Morphology of the Folktale,* (trans.) S. & L. Austin, 1968.

Rayan, Krishna: *Text and Sub-text: Suggestion in Literature*. 1987.

Rewald, John: *The History of Impressionism*. 1946.

Richards, I. A.: *Principles of Literary Criticism*. 1961.

Richards, I. A.: *Practical Criticism*. 1964.

Riffaterre, Michael: *Semiotics of Poetry*. 1978.

Rock, Irving: *The Logic of Perception*. 1983.

Rose, **Margaret A.**: *The Post-modern and the Post- industrial*. 1995.

Ruthven, K. K.: F*eminist Literary Studies: an Introduction*. 1984.

Said, Edward: O*rientalism*. 1978.

Said, Edward: *Opponents, Audiences, Constituencies and Community*. 1983.

Sammons, J. L.: *Literary Sociology and Practical Criticism*. 1977.

Sartre, J. P.: *What is Literature?* 1950.

Saussure, Ferdinand de: *Course In General Linguistics,* (trans.) W. Buskin, 1874.

Schechner, R.: *The End of Humanism*. 1982.

Scholes, Robert: *Semiotics and Interpretation*. 1982.

Schucking, Levine: *The Sociology of Literary Taste*. 1944.

Scott, William T.: The Possibility of Communication. 1990.

Searle, John R.: *Speech Acts: an Essay In the Philosophy of Language*. 1969.

Sebeok, A. Thomas: *Style in Language*. 1960.

Sell, Roger (ed.): *Literary Pragmatics*. 1991.

Silverman, H. J.: *Postmodernism, Philosophy and the Arts*. 1990.

Singer, H. W.: *Pre-Raphaelitism in England*. 1962.

Slaughter, C.: *Marxism, Ideology and Literature*. 1980.

Smith, Bernard: *Place, Taste and Tradition*. 1979.

Somerwell, D. C.: *English Thought in the 19th Century*. 1947.

Spearman, Dinna: *The Novel and Society*. 1966.

Spencer, John et al.: *Linguistics and Style*. 1964.

Spinelli, Ernisto: *The Interpreted World*. 1989.

Steiner, George: *Language and Silence*. 1967.

Stimpson, Catherine: *Woolf's Room, Our Project: The Building of Feminist Criticism*. 1989.

Stubbs, Michael: *Discourse Analysis: The Semiolinguistic Analysis of Natural Language*. 1983.

Sully, James: *Pessimism: a History and a Criticism*. 1927.

Swingwood, Alan & D. Laurenson: *The Sociology of Literature*. 1977.

Thomas, Brook: *The New Historicism*. 1991.

Thorndike, A. H.: *Literature in a Changing Age*. 1920.

Thorne, B. & N. Henley (eds.): *Language and Sex*. 1975.

Todorov, Tzvetan: *The Fantastic*, (trans.) R. Howard. 1973.

Todorov, Tzvetan: *The Poetics of Prose*, (trans.) R. Howard. 1980.

Todorov, Tzvetan: *Introduction to Poetics*. 1981.

Todorov, Tzvetan: *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*. 1984.

Tolstoy, Leo: *What is Art?* 1955.

Trachtenberg, S. (ed.): *The Postmodern Moment*. 1985.

Trevelyan, G. M.: *English Social History*. 1954.

Trotsky, Leon: *Literature and Revolution*. 1960.

Turner, B. S.: (ed.): *Theories of Modernity and Postmodernity*. 1990.

Ullmann, Stephen: *Language and Style*. 1966.

Vattimo, G.: *The End of Modernity*. 1988.

Nolosinov, V. N.: *Marxism and the Philosophy of Language*. 1986.

Vygotsky, V. C.: *Thought and Language*. 1986.

Wakefield, N.: *Postmodernism: The Twilight of the Real*. 1990.

Wales,Katie: *A Dictionary of Stylistics*. 1989.

Watson, George: *The English Ideology*. 1973.

Widdowson, H. G.: *Stylistics and the Teaching of Literature*. 1975.

Wilden, A.: *System and Structure: Essays in Communication and Exchange*. 1980.

Williams, Raymond: *Keywords*. 1976.

Williams, Raymond: *Marxism and Literature*. 1977.

Wolf, Janet: *Hermeneutic Philosophy and the Sociology of Art*. 1975.

Wright, Elizabeth: *Feminism and Psychoanalysis: A Critical Dictionary*. 1992.

Young, Robert (ed.): *Untying the Text*. 1981.